



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ  
МИНИСТРЛІГІ

oner  
akademiasy



Режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» I, II ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Е.Н. Обаевтың шығармашылығына арналған «Жаһандану дәуіріндегі театр өнерінің өзекті мәселелері» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның

## **МАТЕРИАЛДАРЫ.**

### **МАТЕРИАЛЫ**

Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы театрального искусства в эпоху глобализации», посвященный творчеству режиссера, Народного артиста Казахстана, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата премии «Независимый Платиновый Тарлан», кавалеру орденов «Парасат», «Барыс», члена Правления Союза театральных деятелей Казахстана, члена Совета директоров национальных театров тюркоязычных стран, профессора Е. Н. Обаева.

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ МӘДЕНИЕТ КОМИТЕТІНІҢ  
ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР  
АКАДЕМИЯСЫ



**МИНИСТЕРСТВО  
КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**



ҚР МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ МӘДЕНИЕТ КОМИТЕТІНІҢ  
«ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР  
АКАДЕМИЯСЫ»  
ӘЗЕРБАЙЖАН МЕМЛЕКЕТТІК МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

РГП «КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА» КОМИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РК  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ

Режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» I, II ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Е.Н. Обаевтың шығармашылығына арналған «Жаһандану дәуіріндегі театр өнерінің өзекті мәселелері» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары.

9 қараша 2022 жыл

Материалы Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы театрального искусства в эпоху глобализации», посвященный творчеству режиссера, Народного артиста Казахстана, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата премии «Независимый Платиновый Тарлан», кавалеру орденов «Парасат», «Барыс», члена Правления Союза театральных деятелей Казахстана, члена Совета директоров национальных театров тюркоязычных стран, профессора Е. Н. Обаева.

9 ноября 2022 год

ӘӘЖ 791  
КБЖ ББК 85.33  
К 74

#### РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚА:

Бас редактор	- Халықов Қ.З., PhD докторы, профессор
Бас редактордың орынбасары	- Карамолдаева Д.О., п.ғ.к.
Редакциялық алқа мүшелері	- Кульсеитова М.А., PhD докторы, аға оқытушы
Техникалық редактор	- Орынбасарова А.Қ., өнертану магистрі

#### К 74

Режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» I, II ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Е.Н. Обаевтың шығармашылығына арналған «**Жаһандану дәуіріндегі театр өнерінің өзекті мәселелері**» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары. Материалы Международной научно-практической конференции «**Актуальные проблемы театрального искусства в эпоху глобализации**», посвященный творчеству режиссера, Народного артиста Казахстана, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата премии «Независимый Платиновый Тарлан», кавалеру орденів «Парасат», «Барыс», члена Правления Союза театральных деятелей Казахстана, члена Совета директоров национальных театров тюркоязычных стран, профессора Е. Н. Обаева. Алматы, 2022. – б.

ISBN 978 – 601- 7800 – 94 - 9

Бұл жинақта Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында өткен режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» I, II ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Е.Н. Обаевтың шығармашылығына арналған «**Жаһандану дәуіріндегі театр өнерінің өзекті мәселелері**» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары топтастырылған.

Жинақ жоғары оқу орындарының ұстаздарына, докторанттарына, магистранттарына, ғылыми қызметкерлерге және театр өнерінің дамуы мәселелеріне қызығушылық білдіретін барлық оқырмандарға арналады.

ӘӘЖ 791  
КБЖ ББК 85.33

ISBN 978 – 601- 7800 – 94 – 9

© Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2022.

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ

<b>Пленарлық мәжіліс / Пленарное заседание</b>	6
<b>А.Сатыбалдының</b> құттықтау сөзі Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының ректоры.....	6
<b>Секциялық мәжіліс / Секционное заседание</b>	
<b>I – Секция</b>	
<b>Қазақ музыкалық театр актерін дайындаудағы педагогикалық сабақтастық: дәстүр мен жаңашылдық</b>	8
<b>Нұрпейіс Б.К.</b> «Есмұхан Обаевтың режиссерлік даралығы мен ұстаздық ұстанымы».....	8
<b>Арзиев З.З.</b> «Е.Н. Обаевтың музыкалық театр актерлерін дайындаудағы педагогикасы».....	18
<b>Карамолдаева Д.О., Карамолдаева Г.Ж., Ермекова К.Б.</b> «Вокалдық бейне және интерпретация».....	26
<b>Орынбасарова А.Қ., Жаманбаева Н.Ж., Ахметов А.Е.</b> «Музыкалық театрдың педагогикалық репертуарының мәселелері».....	37
<b>II – Секция</b>	
<b>Қазіргі әлемдегі өнердегі коммуникация</b>	44
<b>Мамедов Р.К.</b> «Проблемы коммуникации Азербайджанского циркового искусства в современном мире».....	44
<b>Гафаров В.Р.</b> «Комплементарные комплименты о мировой гармонии».....	54
<b>III – Секция</b>	
<b>Өнер түрлерін оқыту әдістемелеріндегі жаңа технологиялар</b>	61
<b>Нугманова Х.М.</b> «Сахна тілін оқытудағы әдістемелік аспектілердің алатын орны» .....	61
<b>Наремгенова А.А., Рахымбаев Ә.М.</b>	

«Тіл – Ұлттың қайнар бұлағы».....	69
<b>Журавлев В.Н., Коваленко Г. В., Катанаев А. Г.</b> «Роль и методы развития творческого мышления в процессе подготовки режиссёров».....	76
<b>Михайлова С.Н., Наурызбекова С.М.</b> «Коронавирус пандемиясы кезіндегі дене шынықтырумен шұғылдану».....	84
<b>Сабиров Н.Ж.</b> Особенности киномузыки композитора Александра Зацепина (на примере фильма «Ангел в тибетейке») .....	90
<b>Ауесбаева Г.Ж.</b> «Дубляж».....	98
<b>Сәт Ғ.А.</b> «Сөз өнерінің маңызы».....	104
<b>IV – Секция</b> <b>Көрінімді өнер жаһандық әлемдегі қажеттілік ретінде</b>	109
<b>Мусаева Н.Р., Молдашева А.К.</b> «Миссия и видение в стратегическом развитии театров Казахстана».....	109
<b>Айтбаева А.Н., Айдар А.М., Машурова А.А.</b> «Отандық сериалдар драматургиясының құрылымдық ерекшеліктері».....	116
<b>Аббасага Ализаде Фазиль</b> «Психология и кино».....	125
<b>Рустамова А.А.</b> «Кинотуризм в рамках Азербайджанского документального кино».....	133
<b>V – Секция</b> <b>Театртанудың ғылыми парадигмалары мен мәдени байланыстар</b>	142
<b>Құрманбай Ұ., Нұрпейіс Б.К.</b> «Қазақстан театрларының даму үдерісіндегі театр менеджментінің орны».....	142
<b>Ахмет А.Қ.</b> «Ер Едіге» тарихи драмасының сахналық көрінісі».....	160
<b>Ахан К.Т.</b> «Алаш арыстары бейнесін ашудағы режиссерлік шешімдер».....	167

<b>Ахмедов А.</b> «Зарубежная драматургия как фактор интеграции в мировом театре»	178
<b>Чукиров Е.Е.</b> «Қазіргі театр ізденіс пен эксперимент алаңы».....	186
<b>Нисанғалиева А., Исламбаева З.У.</b> Ш.Құсайыновтың «Есірткен ерке» пьесасындағы бала тәрбиесінің маңыздылығы» .....	194
<b>Абдужаббарова М., Исламбаева З.У.</b> ««Мәңгілік бала дейне» пьесасындағы қоғамдық мәселелердің көрінісі».....	199
<b>VI – Секция</b>	
<b>Қазақ театры режиссурасындағы көркемдік-эстетикалық бағыт</b>	206
<b>Рахимов Ә.С.</b> «Театрдың Қаранары».....	206
<b>Кажнабиева Б.А., Орынбасарова А.Қ.</b> «Есмұхан Обаев режиссурасындағы классикалық шығармалардың сахналық көрінісі».....	211
<b>Санқайбаева Р.Қ., Ақмолда Д.Д.</b> «Заманауи режиссураның көрерменге әсер ету әдіс тәсілдері»..	216
<b>Мажит А.М.</b> «А.Володиннің «Қоштасқым келмейді» драмасының сахналық интерпретациясы».....	222
<b>Турарбеков Ә.К.</b> «А. Мамбетов и игровая форма казахского театра».....	232
<b>VII – Секция</b>	
<b>Қазақстан театрларында мультимедиялық сценографияның шығармашылық индустрия жағдайындағы дамуы</b>	237
<b>Халықов Қ.З.</b> «Жаһандық театр мен сценографияның даму жағдайындағы қазіргі Қазақстандық дискурс туралы».....	237
<b>Уразалина Г.Р.</b> «Обзор постановочного процесса в сценографии театра и кино».....	250
<b>Каржаубаева С.К., Болегенова Н.М.</b> «Қазіргі сценографияға цифрлық технологияларды енгізу».....	259
<b>Каржаубаева С.К., Габбасова С.Х.</b> «Инновации в сценографии как фактор развития постановочного процесса современного казахского театра».....	267

## Пленарлық мәжіліс / Пленарное заседание

### Құрметті конференция қатысушылары мен қонақтары!

Танымал режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Есмұхан Несіпбайұлы Обаев мерейлі 80 жасқа толды!

Азаматтық болмысымен, мазмұнды шығармашылығымен қазақ өнеріне қалтқысыз қызмет еткен өнегелі ғұмырының асқар шыңы 80 жас мерейтойымен шын жүректен құттықтаймыз! Қазақ театрында терең із қалдырып үлгерген дарынды режиссердің қолынан шыққан қойылымдардың көптің жүрегінен орын алып, жоғары бағаға ие екені баршамызға аян.

Қазақ театрының режиссурасы дегенде бүгінгі таңда бірден еске түсетіні Ес аға бейнелеген образдар мен оның жолын жалғаған жас ұрпақ. Бүгінде өнер әлемінде Есмұхан Обаевтың шәкірттері жан-жақты танылып, ұлағатты ұстаздың ізін жалғастырып келеді. Ұлт руханиятына қосқан үлесі мен шығармашылық еңбек жолы көпке үлгі.

Болмысына біткен өр мінезі мен бойындағы таланты Н. Гогольдің «Үйлену», «Ревизор», М. Горькийдің «Шыңырау түбінде», У. Шекспирдің «Асауға – тұсау», Ғ. Фаизидің «Башмағым», С. Құдаштың «Құдаша», У. Гаджибековтің «Аршын мал алан», О. Иоселианидің «Арбаң аман болсын», ұлттық классикадан М. Әуезовтің «Абай», «Қарагөз», «Айман-Шолпан», «Еңлік-Кебек», «Дос – Бедел дос», Ғ. Мүсіреповтің «Қыз Жібек», «Ақан сері-Ақтоқты», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», С. Мұқановтың «Шоқан Уәлиханов» пьесаларын, Е. Рахмадиев, Ғ. Мүсіреповтің «Қайран, Майрасын», сондай-ақ, Т. Ахтанов, С. Шаймерденов, Қ. Мұхамеджанов, Ә. Тарази, С. Жүнісовтердің драмалық шығармаларымен қатар, драматургияға 1975-1990жж. келген жас буын өкілдері О. Бөкеевтің «Құлыным менің», «Зымырайды поездар», Д. Исабековтің «Әпке», «Перизат», Т. Нұрмағамбетовтің «Ескі үймен қоштасу», Н. Оразалиннің «Тас киіктер», Р. Сейсенбаевтың «Өзіңді ізде», «Қазбектің оралуы», «Түнгі диалог», Б. Мұқайдың «Сергелдең болған серілер», «Қош бол, ертегім!» пьесаларының тұңғыш қойылымдарын сәтті жүзеге асырып, рухани айналымға түсірді.

Ұзақ жылғы режиссерлік қызметінде Абайдың 150 жылдығы, Жамбылдың 150 жылдығы, М.Әуезовтың 100 жылдығы және Түркістанның 1500 жылдығы, Тараздың 2000 жылдық мерейтойларында ұлттық мерекелік қойылым топтарын басқарып, шығармашылық ізденістерін жоғарғы дәрежеде екенін тағы да дәлелдеді. Күләш Байсейітова атындағы Ұлттық опера балет театрында, облыстық көптеген қазақ және орыс, сондай-ақ, Орта азия театрларында 100-ден аса өзінің қойылымдарын қойды.

Есмұхан Несіпбайұлы өнер әлеміне ерте танылып, қайталанбас туындыларымен көрерменнің ыстық ықыласына бөленді. Сахнаға алып келген туындылардың үздік деп бағалануы – соның айқын дәлелі.

Алдағы уақытта да сіз қойған қойылымдарыңыз көз қуантып, сахнада тудырған бейнелеріңіз театр әлемінің жауһарларына айналсын, халқыңызға бағалы рухани құндылықтар сыйлай беріңіз!

**Ізгі ниетпен, Азамат Сатыбалды**  
**«Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының»**  
**ректоры**

# БАЯНДАМАЛАР ДОКЛАДЫ

## I – Секция

**Қазақ музыкалық театр актерін дайындаудағы педагогикалық сабақтастық: дәстүр мен жаңашылдық**

### **ЕСМҰХАН ОБАЕВТЫҢ РЕЖИССЕРЛІК ДАРАЛЫҒЫ МЕН ҰСТАЗДЫҚ ҰСТАНЫМЫ**

**Нүрпейіс Бақыт Кәкиқызы**

**Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану докторы**

*Қазақстан, Алматы*

*bakyt\_n\_70@mail.ru*

**Түйіндеме:** Мақалада қазақ өнерінің хас шебері, еліміздің мақтанышына айналған дара тұлғалармыздың бірі Қазақстанның халық артисі, режиссер, ұлағатты ұстаз Есмұқан Обаевтың қазақ театр өнерін өркендетудегі режиссерлік даралығы қарастырылған. Е.Обаев еліміздің республикалық, облыстық театр сахналарында жүзден аса спектакль қойған айтулы режиссер. Бұл дүниелер оның шығармашылық ізденісін, кәсіби қабілетін танытады. Оның спектакльдерінде орын алған түрлі бейнелер, көркемдік идеялық, философиялық, қоғамдық-әлеуметтік, моральдік-эстетикалық мәселелер режиссердің алға тартқан мақсат-міндеттерін анық байқатады.

**Кілт сөздер:** театр, актер, шығармашылық, спектакль, режиссер, роль, бейне.

**Аннотация:** В данной статье рассматривается режиссерская индивидуальность мастера казахского театрального искусства режиссера Есмукана Обаева, который является Народным артистом Казахстана, выдающимся педагогом и одним из самых уважаемых деятелей нашей страны в своей сфере. Е.Обаев за годы своей профессиональной деятельности поставил более ста спектаклей на сценах республиканских и областных театров. С его работами отражаются его творческие поиски и

профессиональность. Художественно-идейные, философские, общественно-социальные, нравственно-эстетические проблемы, а также различные образы в его спектаклях способны наглядно иллюстрировать поставленные режиссером цели и задачи.

**Ключевые слова:** театр, актер, творчество, спектакль, режиссер, роль, образ.

**Annotation:** This article studies the director's personality of the master of Kazakh theatrical art, director Esmukan Obayev, who is a People's Artist of Kazakhstan, an outstanding teacher and one of the most respected figures of our country in his field. E.Obayev in the years of his professional activity has staged more than a hundred performances on the stages of republican and regional theaters. His works reflect his creative quests and professionalism. Artistic, ideological, philosophical, social, moral and aesthetic problems, as well as various images in his performances are able to clearly illustrate the goals and objectives set by the director himself.

**Keywords:** theater, actor, creativity, play, director, role, image.

Қазақтың театр өнері дара тұлғаларға бай. Талантына табындырып, өнеріне тамсандырған небір саңлақтар, ұлы суреткерлер театр тарихында тұтас дәуір жасаған кәсіби режиссерлеріміздің орындары айрықша екенін баршамыз жақсы білеміз.

XX ғасырдың 1960-1990 жылдарының аралығында қазақ режиссурасына жаңа леп келді. Осы аралықтағы режиссерлердің жаналық жолындағы ізденістері өмірдің қат-қабат астарын барлауға негізделді. Адам жанына терең бойлау, кейіпкер мінезін психологиялық талдау жолымен ашу әдіс-тәсілдері режиссерлердің негізгі үдерістеріне айналды. Сол жылдары бір топ жас мамандар, қазақ театрының көрігін қыздырып, өзіндік қолтаңбасымен дараланды. Атап айтсақ: Әзірбайжан Мәмбетов, Бәйтен Омаров олардың ізін баса келген Виктор Пұсырманов, Қадір Жетпісбаев, Жақып Омаров, Маман Байсеркенов, Есмұхан Обаев, Хұсейін Әмір-Темір, Әубәкір Рахимов тағы да басқа режиссерлеріміздің ізденістері өмірдің қат-қабат астарын ашып барлауға атсалысты. Өз спектакльдерінде өмірлік деректер мен оқиғаларды шынайы көрсетіп, адам мінезін психологиялық талдау жолымен ашу әдіс-тәсілдері біртіндеп режиссерлеріміздің негізгі ұстанымына айналды. Осы жылдары режиссерлердің суреткерлік өресін, мәдениеті мен білімін, қарымын танытатын идеялық мазмұны терең спектакльдер дүниеге келді.

Жоғарыда аталған ардақты есімдердің әрқайсы жекелеген тұлғалар болып қалыптасты. Жемісті еңбек етіп, қазақ театрының өркендеуіне сүбелі үлес қосты. Солардың арасында Есмұхан Обаевтың есімі де айрықша құрметпен аталады.

Дарынды суреткер Е.Обаев еліміздің республикалық, облыстық театр сахналарында жүзден аса спектакль қойған айтулы режиссер. Бұл дүниелер оның шығармашылық ізденісін, кәсіби қабілетін танытады. Сонымен қатар, өзін толғандырып жүрген мәселелерді уақыт талабына сай өзіндік түйіндер жасап, ерекше көзқарасын, талғамын, қолтаңбасын қалдыруға ұмтылғанын көрсетеді. Оның спектакльдерінде орын алған түрлі бейнелер, көркемдік идеялық, философиялық, қоғамдық-әлеуметтік, моральдік-эстетикалық мәселелер режиссердің алға тартқан мақсат-міндеттерін анық байқатады. Е.Обаевтың шеберлігін шыңдай түскен режиссерлік шешім, драматургиялық ойды сахналық тіл мен актерлер ойыны арқылы жеткізе білетінін атап өту керекпіз.

Есмұхан Обаев 1965 – 1967 жылдары Қазақтың Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында қоюшы-режиссер болып қызмет атқарды. Үлкен сахна төрінде ең алғаш Зейтін Ақышевтың «Жаяу Мұса» шығармасымен тұсауын кескен жас режиссер өзінің қиял көкжиегінің молдығын танытты. Олай дейтініміз, қазақ халқының ұлы композиторы Жаяу Мұса тақырыбына ой жүгірту, үлкен зеректілік пен музыкалық білімді талап ететін күрделі дүние еді. Е.Обаевтың арнайы музыкалық білімі болмаса да, бұл күрделі тақырып оның табиғи әншілік дарынынан хабар беріп, ізденісін көрсетіп берді. Тумысынан әнге жақын қазақы қаны оны тек алға жетеледі. Жаяу Мұсаның ерекшелігіне, дүниетанымына бойлай, зерттей келіп, оның бүтін тағдыры мен адами болмысын, қоғамдық көзқарастарының, тек әнмен, саз әлемімен тікелей байланысып жатқанын әдемі ашты. Белгілі театр сыншысы Ә.Сығай: «Ақын, композитор, қайраткер Мұсаның шынайы нұсқасын жасау жолындағы режиссер ойлап тапқан мағыналы мизансценалар мен қисынды көріністер орындаушылар тарапынан зор қолдау тауып, шығармашылық тұрғыдағы күрделі еңбектің бағы жанғандай болды. Режиссер мен актерлер арасындағы өзара түсінік көркем қойылымның ажарлана түсуіне мұрындық болды. Сәбит Оразбаев, Мұхтар Өтебаев, Зәмзәгүл Шәріпова, Торғын Тасыбекова, Қалкен Әділшіновтердің сахналық әрекеттері көрермен қауымды аса бір жағымды көңіл-күйлерге бөледі»,-[1,8 б.] деп өте әділ бағалаған. Аталған

спектакльде «үлкен буын» ақсақалдардан-С.Қожамқұлов, Е.Өмірзақов, Қ.Бадыров ойнап спектакль шырайының ашылуына атсалысты.

Бұдан басқа Т.Ахтановтан «Боран», Б.Майлиннің «Көзілдірік» пьесасы режиссердің тың шешімдерімен сахнаға жол тартып, көрерменді елең еткізіп, ерекше бағаланды. Жас режиссердің шеберлігін шыңдау мақсатында Қазақстан Мәдениет министрлігі коллегия алқасының шешімімен Мәскеудегі М.Горький атындағы академиялық драма театрына екі жылдық жоғары курсқа білімін жетілдіруге жіберілді. Ол 1968-1970 жылдары МХАТ-та КСРО халық артистері М.Н.Кедров пен И.М.Раевскийден дәріс алып, олардың «Ревизор» (Н.Гоголь), «Сүйікті алдамшы» (А.Тур) қойылымына көмекші-режиссер болды.

Осындай білікті ұстаздардан тәлім алып елге оралған соң 1970-1972 жылдар аралығында Қазақтың Ғ.Мүсірепов атындағы Балалар мен жасөспірімдер театрына режиссер болып келді. Бұл жылдары Б.Майлиннің «Шұға», С.Мұқановтың «Мөлдір махаббат», «Қашқар қызы», «Ботагөз», М.Кәрімнің «Ай тұтылған түн», Ә.Әлімжановтың «Махамбеттің жебесі», Қ.Мұхамеджановтың «Өзіме де сол керек» сынды тағы да басқа пьесаларды қойып, батыл режиссерлік шешімдерімен ерекшеленген талантты буынның көшбастары дәрежесіне көтерілді.

1972-1992 жылдары Семей облыстық Абай атындағы музыкалы драма театрында көркемдік жетекші болды. Бұл атаулы жиырма жыл, Е.Обаев ең бір шабытты шалқар шақтары еді. Олай дейтініміз, осы жылдар ішінде Есмұхан Несіпбайұлы ежелден өнердің сан қырына қанық өлке, Семей театрының сахнасына батыс, орыс, қазақ классиктерімен қатар, заманауи пьесаларды да еркін шығарды. Мысалы: Н.Гогольдің «Үйлену», «Ревизор», М.Горькийдің «Шыңырау түбінде», У.Шекспирдің «Асауға тұсау», Ғ.Фаизидің «Башмағым», С.Құдаштың «Құдаша», У.Гаджибековтың «Аршын-мал алан», О.Иоселианидің «Арбаң аман болсын» атты қойылымдарынан бөлек, ұлттық классикадан М.Әуезовтің «Абай», «Айман-Шолпан», «Қарагөз», «Еңлік-Кебек», «Дос-Бедел дос», Ғ.Мүсіреповтің «Қыз Жібек», «Ақан сері-Ақтоқты», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», С.Мұқановтың «Шоқан Уалиханов» пьесаларын, Ғ.Мүсіреповтің «Қайран, Майрасын» және Т.Ахтанов, С.Шаймерденов, Қ.Мұхамеджанов, Ә.Тарази, С.Жүнісовтің драмалық шығармаларын ерекше шабытпен шығарды. Оның спектакльдерге музыкалық әр берудегі шеберлігі, ерекше талғампаздығы, сахналық екпін-леп, ырғақ ұстанымдарды аса алғырлықпен меңгеруі алымды режиссердің басты жетістіктері деп бағаланды.

Е.Обаев 1986 жылы Семей облыстық Абай атындағы қазақ музыкалы драма театрына Ғ.Мүсіреповтің пьесасы бойынша «Қайран, Майра!» спектаклін қойды. Спектакльдің музыкасын композитор Е.Рахмадиев жазды.

Майталман жазушы, шебер драматург Ғ.Мүсіреповтің қаламынан туған соңғы пьесасы өзіндік жаңа өрнек, тың лебізбен сахнаға шықты. Есімі аңызға айналған атақты әнші Майра жөнінде бұрын-соңды қойылып жүрген спектакльдерден бұл өзгеше болды. Спектакль мазмұн жағынан да, көркемдік шешімі тұрғысынан да мүлде басқаша болғаны премьерадан кейін жарық көрген мақалаларда жазылған.

Пьеса авторының ойын режиссер жете түсініп, оны мүмкіндігінше ұштай түскен. Соның нәтижесінде көрермен қауым халық қиялындағы бұлбұлдай сайраған әнші Майрамен табысты. Спектакльдің көркемдік-идеялық желісі уақыт талабымен үндесіп, ел өмірінің белгілі бір кезеңінен елес берумен ерекшеленді. Режиссер көпшілік сахнасын ұтымды ұйымдастыра алатынын, халқымыздың салт-дәстүрін жақсы білетінін аңғартып берді.

Спектакль туралы Б.Тоғысбаев: «Әр сахнаның, әрбір көріністің өз ерекшелігіне орай құбылып отыратын ән әуендері спектакльдің бойында тұтастық тапқан. Әсіресе ән әуендерінің әсем үйлескен тұстары жұртшылық жүрегін тебірентеді», - [2,3 б.] деп режиссер жұмысын айрықша атап өткен. Шынымен де, көрермен жұртшылық бұл спектакльде әнші Майраның бар болмыс, бітімін жете тани алды.

Е.Обаев – қазақтың философиясын, әні мен музыкасын терең ұғынатын суреткер екендігін өзінің спектакльдерінен айқын көрсетіп, режиссерлік қолтаңбасымен дараланған. Қазақ режиссура өнерін кәсіби бағытта дамытқан Е.Обаев театрдың ең басты шығармашылық күші актерлерді тәрбиелеп мәдениетін көтеруге, шеберлік деңгейінің өсуіне атсалысып жүрген педагог–режиссер. Оның режиссурасында ұлттық мінездердің даралығы, дәуір кескіні, ана тілінің әуездік, ырғақтық, мақамдық, дыбыстық табиғаты тереңдігімен ерекшеленеді. Ол спектакльдерге пішін беріп, қойылымдарға ұлттық музыканы, салт-дәстүрі мен мәдениетіне қатысты тақырыптар классикалық және тарихи пьесалар арқылы көтеріліп халқымыздың ұлттық келбетін сақтап қалуға мұрындық болды.

Е.Обаевтың режиссурасында спектакль жинақылығы, ырғақ тұтастығы, бедерлі мизансценалар, декорация мен музыкалық көркемдеу және актерлік ансамбль тұтастығы қашанда үндестік тауып жатады.

Актердің сырттай ойнау мәнері мен іштей ойнау мәнерінің техникасы сабақтасып, психологиялық көркемдік қуат күші мен қимыл-іс элементтері ұштасып жатады.

Е.Обаевтың көптеген спектакльдері қоғам өміріндегі әлеуметтік үлкен өзгерістерді бүгінгі тірліктің диалектикалық дамуын, замандастарымыздың парасат-бітімін бейнелеуде шығармашылық ұмтылыс, соны серпін байқатуымен ерекшеленеді. Бүгінгі күн тақырыбын, қоғамымыздың толғақты жағдайларына үн қосатын, өз жұртымыздың намысын жыртатын тақырыптарды көбірек қаузайтқыны, театр өзінің барлық болмысымен қоғам үшін, мемлекет үшін, халқымыздың биік кеуделі рухы үшін қызмет ететіндігін жадынан шығарған емес.

Жетпіс жылдан астам уақыт бойы елімізді билеп төстеген коммунистік идеологияның жанға салған жаралары туралы жазылған шығармалардың бірі жазушы драматург Ә.Таразидің «Павлик немесе жаңа адам жасаймыз» трагикомедиясы. Бұл шығарманы режиссер Е.Обаев «Індет» (1994) деген атпен сахнаға қойды. Е.Обаев спектакльдің бейнелеу құралдарын тыңнан қарастырғандықтан да, мұнда тұрмыс-салттық шешім мүлде жоқ. Ол шығарма жанрының ерекшелігіне сай, сахнадағы оқиғаларды күрт өзгерістерге құрған. Сондықтан да, сахнадағы кейбір көріністер трагизмге дейін көтеріліп өне-бойынды мұздатып жіберсе, енді бір сахналарда гротескілік сипатқа ойысып, еріксіз езу тарқызады.

Шымылдық ашылған кезде сахнаның екі жақ бұрышынан қаламдардың ілініп тұруы символдық мәнге ие болған. Қаламмен жазылған арыздан қаншама адамдардың тағдыры ойран болды. Режиссер қаламның кез-келген қарудан мықты екенін меңзеген. Спектакльдің өн-бойында барлық қылмыс, сырттай сату осы қаламның күшімен жүзеге асырылады.

Қойылымда жазықсыз жандардың жазғырылып, ешбір айыбы жоқ адал азаматтардың айыпталып, түрме-тозақ көріп, қорлық пен қиямет шегуге итермелеген Әзбергендей қалам ұстаған арамза адамдардың жымысқы әрекеттері көрсетілген. Өмір бойы тасада жатып тас атып, небір боздақтарды көгендей тізіп өлімге қиған Әзберген Шералиев Лениннің, Сталиннің, Брежневтің мемлекеттік «машинасына» адал қызмет еткен жан. Әзберген Д.Жолжақсыновтың орындауында ешкімге сырын шашпайтын, қара жүрек, қаныпезер болып сомдалған. Оның әрбір сахнаға шығуы, өзімен бірге соншалық ауыр зіл, кесепат ала келгендей күйге

түсіреді. Өзберген партияның қандыбалақ қара жеңдеті болғанын актер иланымды ашып, сахналық сом жасалған көркем бейне дәрежесіне көтере білді.

Д.Жолжақсынов сатқындықтың феноменін шебер ашты. Орындаушы Өзберген монологтарын айтқанда тура залға қарап, бар кінәні уақытқа жауып ақталады. Актер Ленин, Сталин, Брежнев кейпіне ішкі дайындықпен лезде еніп, кейіпкердің интонациялық сөйлеу тәсілдері мен олардың мінезіне тән ишараларды, бет-үзіндегі мимикалық өзгерістерін айнытпай келтіреді де, іле-шала кейіпкердің шынайы мінезіне көшіп үлгіреді. Актердің осы қас-қағым сәттік өзгерістері өте иланымды. Өзбергеннің сыйынар діні-большевиктер мен партияның әмірі. Сталин сол партияның нұсқауын көзсіз көбелектей орындаушыларды жоғары бағалап «бас кесерлер» деп атауы тегін емес. Мұндай қанды қолдарға адамгершілік, адалдық, обал, сауап дегендер мүлде жат. Өзбергеннің қолынан жазықсыз құрбан болған адамдардың елесі оған көрініп, психикасына әсер етеді. Өзіне хат үйреткен әкесінің, ақ сүтін берген анасының, жан жары мен қызының сұлделерін көріп шошынады. Олар оны бұрынғысынша жақсы көреді, сонымен бірге кінәлайды да. Бірақ Өзбергеннің өмірге деген көзқарасы мен түсінігін ешқандай да оқиға өзгерте алған жоқ. Кеңестік дәуір құлап, жаңа уақыт келді. Оның бұрынғы бастығы өздері машық еткен «кәсіппен» айналысатын уақыт қайтадан келеді деп үміттеніп соны үнсіз күтуде. Өзберген дәл өзіндей сатқын, әрі өсекші Құдайберген-С.Есенқұлов тәрізді мемлекеттің репрессиялық машинасының сенімді тетігіндей сезінеді. Кез-келген формацияда басқарушы өкімет осындай «басты» тұлғаларға сүйенеді. Сондықтан да спектакльдің финалы символды түрде қабылданады. Салбыраған дар ағаштарын асқан қимастықпен сипалаған Өзбергеннің өткен уақытты сағынышпен күтетіні аңғарылады. Белгілі театр сыншысы Б.Құндақбайұлы: «Пьеса жанрының сипатын дәл таныған режиссер шешімі белгілі бір сахналық қалыпқа салмай, трагедиядан кейде абсурд театрының элементтеріне сүйенуі де ұтымды шыққан», -деп [3,398 б.] спектакльге жан-жақты талдау жасаған.

Режиссер қойылымда жүздеген ұлттардың басын ерікті-еріксіз түрде біріктірген КСРО мемлекетінің ішін жайлаған сан алуан індеттер мен мерездерді ашып берді. Коммунистік партия идеологиясының қанды қақпанына іліккен миллиондаған бейкүнә адамдар опат болғаны бүгінде баршаға мәлім. Елеусіз түрде жүргізілген жымысқы саясаттың күштілігі сондай, сүттей ұйып отырған бір отбасындағы туыс адамдарды өзара

ырылдатып, бірін-біріне аңдытып, бір-бірімен жауластырып қойды. Спектакльде бүкіл кеңестік дәуірдегі саясаттың бет пердесі боямасыз әшкереленді. Бұл қойылым қоғамдық өмірімізде болып өткен заманның кесепатты, зиянды істерінен безініп болашақта осындай жан түршігерлік жағдайлардан жұртшылықты сақтандырған.

«Індет»-уақыттың талап-тілегіне сай жауап берген көркемдік - эстетикалық құндылығы жоғары спектакльдердің бірі болғандықтан театр сыншылары тарапынан жоғары бағаланды. Өзберген ролінде ойнаған Д.Жолжақсыновтың еңбегі еленіп, 1996 жылы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік сыйлығы берілді.

М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында М.Әуезовтің «Айман-Шолпан», «Абай», Н.Гогольдің «Ревизор» («Пара»), Т.Нұрмағанбетовтің «Ескі үймен қоштасу», Ә.Әмзеұлының «Қара кемпір», қырғыз драматургы Б.Жәкиевтің «Жүрейік жүрек ауыртпай...», И.Сапарбайдың «Сыған серенадасы» (Т.Аралбаймен бірге), Н.Келімбетовтің «Үміт үзгім келмейді», Д.Исабековтің «Жаужүрек» сынды пьесаларын қойып, режиссерлік өнерінің кемелдігін көрсете алды. Оның «Жаужүрек» спектаклі ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты Дулат Исабековтің 75 жасқа толған мерейтойы қарсаңында Лондон қаласында (Ұлыбритания) 2017 жылдың 1-7 қазан аралығында «Қазақ өнерінің фестивалі» атты апталығында көрсетілді.

Драмада патшалық Ресей империясының Қазақ елін біртіндеп отарлау үрдісі, яғни алып империя мен өз жерінде қысым көре бастаған қазақтың кереғар қарым-қатынасы, қайшылықты іс-әрекеттеріндегі тартыстары Балуан Шолақ бейнесі арқылы берілген. Ол патшалық Ресейдің Қазақстанға көрсеткен зорлық-зомбылығына төзе алмайды. Бұл рөлде ойнаған Е.Біләл Балуанның шығармашылық қырымен қатар, елі мен жерінің азаттығы үшін ешнәрседен қаймықпайтын күрескерлік қасиетін ашып көрсетті. Оның Балуаны серілігімен қоса өте қызуқанды, өжет, жаудан ықпайтын батылдығымен тәнті етті.

Сонымен бірге қазақ даласында үстемдік етіп отырған С.Троицкий роліндегі Д.Ақмолданың ойыны да ерекше есте қалды. Актер ойынында талай қулық-сұмдықты басынан өткізген, айналасына асқан сақтықпен қарайтын айралы адамның мінезі жан-жақты ашылды. Орындаушы алдына келген адамның ішкі ойын айтпай білетін аса қырағылығын, болашағын болжап, ақылмен әрекет ететін ұқыптылығын, жауын аямайтын қатыгездігін бет-жүзімен, шегелеп сөйлейтін сөздерімен, өңменіңнен өткізе қарайтын жанарымен көрсете алды.

Спектакльде ойнаған актерлердің барлығы да Паң Нұрмағамбет – А.Бектемір, Әкесі – О.Қыйқымов, Жаршы – Б.Тұрыс, Долгонос – А.Сатыпалды, Қалампыр – Ш.Асқарова, Балқаш – Г.Шыңғысова, Елизавета – А.Сатыпалдиева, Екатерина – Н.Карабалина, Татьяна – С.Бакаева, Ақылбай – Ж.Толғанбай, Сүтемген – А.Шаяхметов, т.б. өз рөлдеріне терең бойлап жарасымды актерлік ансамбль түзді.

Ғалия қыз айтатын «Гауһартас», Балуан шырқайтын «Қараторғай» әндері спектакльдің лирикалық бояуын қалыңдатып, сұлулыққа толы көркем пафосқа бөледі.

Үлкен сахнада спектакль декорациясы әр көрініс сайын өзгеріп, оқиғаның терең ашылуына мұрындық болды. Спектакльдегі Балуанның тәуелсіздік жолындағы күресі мен азаттық үшін арпалысы ерекше толқытты. Ұлттық санамыз сілкініс жасап, жаңаша өрлеу жолына түскенде біздің кім екенімізді, ата-бабамыздың қандай болғандығын, ұлан байтақ өлкені қалай қорғағанын, бостандықты қалай аңсап, қалай қастерлегенін, кешегі тектілердің ұрпағы екендігімізді эпикалық кеңдікпен көрсете алды. Сонымен қоса мәңгілік елге айналу үшін тәуелсіздікті сақтап, елімізді нығайту басты мақсат болып қала беретіні спектакльден жарқын көрініс тапты.

Е.Обаевтың режиссерлік қабілеті мен тынымсыз ізденісі әр қырынан көрінді. Ұстазы Михаил Николаевич Кедровтан алған тәлімі тек алға жетеледі. Драма режиссерлері батылдықпен бара алмайтын К.Байсейітова атындағы опера және балет театрында Е.Рахмадиевтің «Қамар сұлуын», Б.Қыдырбектің «Қалқаман-Мамырын», А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абайын» сахналады.

Тіпті Қырғыз академиялық драма театрына бірнеше рет арнайы шақырылып, ұлттық және әлемдік классикалық туындыларды сахнаға шығарды. Атап айтқанда, Ош облыстық драма театрында «Манастың ұлы Семетейді», Ыстықкөл облыстық драма театрында М.Әуезовтің «Қарагөзін», «Абайын», Қырғыз Мемлекеттік Жасөспірімдер театрында М.Ғаппаровтың «Тұзды шөлін» табысты қойды.

Сонымен бірге, ол көпшілікке арналған театрландырылған қойылымдарды да білгірлікпен қоя білетін режиссер. Еліміздің ұлы тұлғалары Абай мен Жамбылдың 150 жылдық, М.Әуезов пен Қ.Сәтбаевтың 100 жылдық мерейтойлары, Астана қаласының тұсау кесер салтанаты, Түркістан қаласының 1500 жылдығы, Тараз шаһарының 2000 жылдығы және тағы басқа іс шаралар оның режиссерлігімен жоғары деңгейде өткізілді.

1992 жылы Есмұхан Несіпбайұлының еңбек жолында жаңа белестер бастау алды. Ұйымдастырушылық пен қайраткерлік, көрегендік пен қырағылықты талап ететін Т.Қ.Жүргенов атындағы Театр және көркемсурет институтының ректоры болған тұста (1992-1995) ұлттық өнер мамандарын даярлауға зор үлес қосты. Одан кейін 1995-2001 жылдары Қазақстан Республикасының Мәдениет министрлігінің бірінші орынбасары, ҚР Мәдениет Комитеті төрағасының орынбасары лауазымды қызметтерін атқарып, қазақ өнерінің өсіп-өркендеуіне көп еңбек сіңірді. Германияда, Үндістанда, Кореяда, Қытайда, Ресейде, Өзбекстанда, Қырғызстанда және тағы басқа алыс-жақын шетелдерде өткен қазақ өнері мен мәдениеті күндерінің көркемдік жетекшісі болды.

2001-2013 жылдары М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының директоры әрі көркемдік жетекшісі, 2013 жылдан бастап директор кеңесшісі лауазымды қызметін абыроймен атқарды.

Дүниетанымының молдығымен дараланатын Е.Обаев көптеген Республикалық және Халықаралық театр фестивальдерінің қазылар алқасының төрағасы және мүшесі болды. Спектакльдерді талдау кезінде әлем әдебиеті мен театрын терең білетінін, олардың актерлік, режиссерлік мектептерін жілікше шағып, келелі ойларын ортаға салуымен ерекшеленді. Айтары мол, тәжірибелі ұстаздың шежірелік көл көсір білік, білімі өнер жалын ұстаған актерлер мен режиссерлерге көп ой тастағанын ерекше бөліп айтқан абзал.

Қазақ театр режиссурасында өз қолтаңбасымен өрнек салып, бүгінгі сахнаның қыры мен сырын насихаттауда қыруар еңбек етіп келе жатқан Е.Обаев көп жылдардан бері Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында шәкірт тәрбиелеу ісімен де үздіксіз айналысып келеді. Әр ұстаздың өзіндік сабақ беру тәсілі бар екенін ескерсек, Е.Обаевтың да ешкімге ұқсамайтын өз жолы, ұстанған бағыт-бағдары бар. Дәлірек айтсақ, білікті ұстаз көбінесе музыкалық драма актерлерін даярлауда оқ бойы озып келеді. Тәжірибелі педагог актер еркіндіктің, бостандықтың адамы екенін ескере отырып, әр студенттің рольді еркін сезініп, ойланып-толғануына мүмкіндік жасайды. Актерлік мамандықтың қыр-сырын түсіндіріп, шәкірттер жүрегіне өнерге деген шынайы сүйіспеншілікті сіңіре біледі. Сахнада бейне жасаудың түрлі тәсілдерін, дауысты баптаудың техникасын, драматургиялық мәтінді талдауды, өз ролінің дәнін табуды үйретуден жалыққан емес. Көрермен көңілінен шығып, сахнада керемет суреткер бола білу актерлер үшін оңай шаруа еместігін

алғашқы күннен-ақ жасырмайды. Актер-бейне жасаудағы шешуші тұлға болғандықтан оның өзімен және рольмен жұмыс жасауын ерекше қадағалап отырады. Үстел айналасындағы талдау жасаған күннен бастап актер қауымының үздіксіз ізденістері мен тынымсыз еңбектері басталатынын да ескертеді. Роль бекітілген сәттен құлаш-құлаш сөздер жаттау, одан оның түп тамырын жете қопарып, әрбір сөздің мән мағынасына зер салып, ішкі иірімдерін аша түсу актердің міндетіне жатпақ. Яғни, сахналық бейне жасау жолындағы шығармашылық ізденістер жасағанда ғана актердің жетілетінін студенттерге сіңіре білді. Содан болар, бүгінде оның кәсіби шеберханасынан білім алған бірнеше буын шәкірттер қауымы кең байтақ еліміздің түкпір-түкпірінде жемісті еңбек етіп жүр.

Мәдениет пен өнер саласында белсенді еңбек еткені үшін Е.Обаев Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген өнер қайраткері (1975 ж.), Қазақ КСР-нің халық артисі (1988 ж.) құрметті атақтарымен марапатталған. Театр өнеріне қосқан зор үлесі үшін «Бас Платинді Тарлан» сыйлығының, «Парасат» (2007 ж.), II дәрежедегі «Барыс» (2014 ж.) орденінің иегері.

Сонымен, еліміздің маңдай алды режиссері, профессор Есмұхан Обаевтың жүріп өткен шығармашылық жолы-қазақ кәсіби театр өнерінің тарихымен тығыз байланысты. Бүгінде ұлттық режиссурамыздың қазыналы қариясына айналған дара тұлғаның өнегелі ісі жас ұрпақтарға үлгі демекпіз.

### **Пайдаланған әдебиеттер:**

1 Сығай Ә.Т. Режиссер Есмұқан Обаев. –Алматы, «Өнер», 2011 ж., – 216 б.

2 Б.Тоғысбаев. «Қайран, Майра»,//«Социалистік Қазақстан», 14 қазан, 1988 ж.

3 Құндақбаев Б. Заман және театр өнері. –Алматы, «Өнер», 2001ж., – 520 б.

## **Е.Н. ОБАЕВТЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТР АКТЕРЛЕРІН ДАЙЫНДАУДАҒЫ ПЕДАГОГИКАСЫ**

**Арзиев Зуфар Зунунович**

**Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,  
«Музыкалық театр» кафедрасының доценті, Алматы қаласы,  
Қазақстан Республикасы, 8708 358 46 68, zufar.arzиеv\_rezk65@mail.ru**

**Андатпа:** Сахна қайраткерлерінің өнер тарихы, өнер әлемі, театр туралы, әріптестері, шығармашылық лабораториясы туралы жазған кітаптарын қызыға оқитынымыз жасырын емес. Мақалада көз көрген, бүгінгі күннің шежіресі, дарынды режиссер, Қазақстанның халық артисі, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Тәуелсіз Платиналы Тарлан» сыйлығының лауреаты, «Парасат», «Барыс» ордендерінің иегері, Қазақстан Театр Қайраткерлері одағының Басқарма мүшесі, Түркітілдес елдер Ұлттық театрлары Директорлар кеңесінің мүшесі, профессор Е.Н. Обаевтың театр актёрлерін дайындаудағы педагогикасы туралы айтылады. Қара шаңырақ сахнасындағы режиссерлігі бір төбе, педагогикасы бір бөлек әлем, қазақ театры мен Е.Н. Обаевтың есімі егіз сияқты. Ал сол киелі өнердің саңлақтары шәкірт тәрбиелесе, талантты, білімді, талапты болып шығатынына күмән жоқ. Біздің тарапымыздан үлгі алып, ұстаздық жолды дәріптеу. Көшбасшы жастар қоғамының қозғаушы күші, егемен еліміздің ертеңі. Білімді жастардың рухы Жаңа Қазақстанның тірегі десем артық айтқандық емес. Жақында Президент Қасым-Жомарт Тоқаев Жаңа Қазақстанның жастары айрықша түсінуге тиіс үш маңызды бағытты атап, көшбасшы жастардан үлкен үміт күтетінін жеткізді. Сондықтан, біз тәрбиелейтін жастар рухы биік, санасы сергек болы тиіс. Ойымды мемлекет басшысының «Көзі ашық, көкірегі ояу азаматтар елді алға бастайды» деген сөздерімен жеткізгім келеді. Тәрбие жүйесінде, мәдениет саласында, жеке тұлғаның көшбасшы қасиеттерін қалыптастыруда театрдың алатын орны ерекше. Себебі, олар жан-жақты сана-сезімі дамыған, психологиялық, құқықтық мәдениеті қалыптасқан, рухани-адамгершілік, дені сау, патриоттық сана сезімі жоғары, әлеуметтік белсенді жеке тұлға болып тәрбиеленеді. Осындай Жаңа Қазақстанның жастары мәдениетте, ғылымда, өнерде жаңа көзқарас, ерекше серпін, тың өзгерістер әкелетініне кәміл сенеміз.

**Түйін сөз:** театр, педагогика, актёр, жастар, ел руханияты.

**Аннотация:** Ни для кого не секрет что мы читаем с интересом книги, написанные театральными деятелями о своих коллегах, о мире искусства, об истории искусства, о театре и театральной творческой лаборатории. Настоящая статья посвящена педагогическому мастерству по подготовке актёров талантливого режиссера, народного артиста Казахстана, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата премии «Платиновый Тарлан», лауреата орденов «Парасат» и «Барыс», члена правления Союза театральных деятелей Казахстана, члена Совета

директоров национальных театров тюркоязычных стран, профессора Е.Н. Обаева. Имя Е.Н. Обаева неотделимо от казахского театра высокими достижениями как в сфере режиссуры, так и в педагогике. Нет сомнения в том, что такие выдающиеся педагоги воспитывают талантливых, знающих и целеустремленных учеников, которые берут пример со своих учителей и сами становятся на путь наставничества. Молодые лидеры являются движущей силой общества, они строят будущее нашей суверенной страны. Не будет преувеличением утверждать, что образованная молодежь – опора Нового Казахстана. Недавно Президент Касым-Жомарт Токаев упомянул о трех важных направлениях, которые важны для молодежи Нового Казахстана, а также напомнил о том, что связывает свои надежды с молодыми лидерами. Именно поэтому молодежь, которую мы воспитываем, должна быть инициативной и обладать сильным духовным потенциалом. Мне хотелось бы передать свои мысли через цитату главы государства: «Образованные и инициативные люди способны повести страну вперед». Театр занимает особое место в системе образования, в сфере культуры, в формировании лидерских навыков и качеств личности. Театр способствует воспитанию разносторонней, социально активной и здоровой личности с развитой психологической и правовой культурой, с высокими нравственными и духовными качествами и осознанным чувством патриотизма. Мы уверены, что именно такая молодежь Нового Казахстана привносит особый импульс для развития, является носителем новой парадигмы, которая приведет к изменениям в культуре, науке и искусстве.

**Ключевые слова:** театр, педагогика, актёр, молодежь, духовность страны.

**Abstract:** It's no secret that we read with big interest books written by theatrical figures about their colleagues, about the world of art, about the history of art, about the theater and the theater creative laboratory. This article is devoted to the pedagogical skill in training actors E.N.Obaev, professor, talented director, People's Artist of Kazakhstan, Honored Artist of the Kazakh SSR, laureate of the Platinum Tarlan award, laureate of the Parasat and Barys orders, member of the board of the Theater Union of Kazakhstan, member of the Directors Board of National Theaters of Turkic-speaking countries. His name is inseparable from the Kazakh theater with high achievements both in the field of directing and in pedagogy. There is no doubt that such outstanding

teachers raise talented, knowledgeable and motivated students who take an example from their teachers and embark on the path of mentoring themselves. Young leaders are the driving force of the society, they are building the future of our sovereign country. It would not be an exaggeration to say that educated youth are the backbone of New Kazakhstan. Recently, President Kassym-Jomart Tokayev mentioned three important areas that are important for the youth of New Kazakhstan, and also reminded that he pins his hopes on young leaders. That is why the youth that we educate must be proactive and have a strong spiritual potential. I would like to convey my thoughts through a quote from the head of the state: "Educated and enterprising people are able to lead the country forward." Theater occupies a special place in the education system, in the field of culture, in the formation of leadership skills and personality traits. The theater contributes to the education of a versatile, socially active and healthy person with a developed psychological and legal culture, with high moral and spiritual qualities and a conscious sense of patriotism. We are confident that is the youth of New Kazakhstan that brings a special impetus to development, they are the bearer of a new paradigm that will lead to changes in culture, science and art.

**Key words:** theater, pedagogy, actor, youth, spirituality of the country.

Мәдениет пен өнер, соның ішінде театр өнері Қазақстанның атын әлемге дәріптеп, ұлттың өнегелі мәдениетін қалыптастыруға, «Рухани жаңғыру» бағдарламасы аясында рухани мұраны сақтауға зор үлес қосып келе жатқаны бәрімізге белгілі. «Ел руханиятының жаңа деңгейге көтерілуі, әлеуметтік жаңғырудың жаңа кезеңіне қадам басудың бірден-бір себепкері – мәдениет қызметкерлер», - деп Президентіміз Қасым Жомарт Тоқаев атап өтті[1]. Расымен де, елдің рухани дамуы мен кемелденуі мәдениеттің қарқынды дамуымен ұштасып жатыр. Құлақтан кіріп, бойды алатын әуен мен күмбірлеген күй үйлесім тауып, рухани байлық сыйлайтын театр мәдениет ұғымының аясында елге қызмет етіп келеді. Бұл сол мәдениетке ерекше серпін беріп, шығармашылық жолында 100-ден аса спектакль қойған, қазақ театрымен Е.Н.Обаевтың есімі егіз болған тұлғаның ұстаздық жолы, театр актерлерін дайындаудағы педагогикасы туралы жұмыс. Мен Есмұхан Несіпбайұлымен бір ордада жүріп, қызметтес болғанымна қуанамын. «**Бәрі де, бәрі де есімде**», - деп өзі

**жазғандай**, еңбек жолында театр қызметкерлерін ерекше қолдауы, театрды жан-тәнімен сүйетіні, шәкірттеріне деген адалдығы менің есімде жатталып қала бермек.

Бүгінгі таңда адам баласының бір салада көп уақыт жүруі мүмкін емес болып кетті. Ал Е.Н. Обаев режиссура саласында жүруін хақ тағаланың берген сыйы деп санайды. Екіншісіне берілмейтін бақты алып жүру де үлкен жауапкершілік. Осы жылдардың көлемінде режиссураның шыңын бағындырып, халыққа танымды, есті дүние қалдыра білді. Бұдан алатын тағылым – өз сүйікті ісіңмен айналысу, нәтижеге жұмыс жасау. Ағамыз бір сұхбатында «ата-анамның өнерге еш қатысы жоқ, қарапайым қараша қазақ» деп айтқаны бар. Сондықтан да, адам бойындағы ізденімпаздық қасиеттің арқасында жетістікке жетуге болатынын аңғарамыз. Үлгі болар режиссер ағаларымыз жанымызда жүр. Талант пен талап болған жерде өнердің киесі жеңіп шығатынына дәлел келтіргендеймін.

Қазақтың маңдайына біткен біртуар азаматтары ақын Мұқағали Мақатаевтан, «Дядя Ваня» үшін Шәкен Аймановтан бір ауыз мақтау естіп үлгергені, бүкіл өнер жолындағы бақытқа әкелген сияқты. Сондықтан да, жасалған жұмысыңа елімізге белгілі тұлғалардан сын естудің өзі қуаныш. Себебі, алып тұлғалардың өнерге деген махаббатынан туындаған әрбір сөздері ерекше рух беретіндей көрінеді.

Жастардың сүйікті тақырыбы махаббат. Өнер адамы өте сезімтал болады, нағыз махаббаттың естелігін келтірейін. Есмұхан Несіпбайұлының Семей өңіріне де талай еңбегі сіңгенін білеміз. Махаббаттың құдіреті, 1 күнге кетіп, 20 жылға қалып, отбасын құрайды. «Өмірдегі жетістіктерім, рахатым ол кісінің арқасында» деп жарын сағынышпен еске алып отырғанының өзі нағыз еркектік батырлық емес пе?! Қазіргі кезде көбі емес, кейбір өнер адамдары жарының еңбегін бағаламақ түгілі, есімін жасырып жатады.

Жалпы идеология – дүниені тану, өнерді тану армандаудан бастау алады, қанат береді. Өнер әлемін көр де, сол әлемді өзіңмен байланыстырып арманда. «Тау баласы тауға қарап өседі» демекші біз өрісіміз кең халықпыз. Алатаудың бөктеріне барып, бір ойланып қайтсаңыз, Есмұхан Несіпбайұлы айтқандай «таудың ар жағынан армандарың» сиқырлап, тартып, шабыт беретін сияқты[2]. Осындай алып аппақ армандар ғана сапалы өнерге әкеледі.

«Режиссер - театрдың ақыл-ойы, абыройы және ар-ожданы» деп өзіне түйіп алған өмірлік ұранын абыроймен атқарып келеді. Өзін

дарынды режиссер екенін айтпаса да дәлелдеді. Театр алдындағы жауапкершілігінен үлгі алатынымыз сөзсіз. Адам баласына берілетін тағы бір бақыт - оқыту, ұстаздық дара жол дер едім. Е.Н. Обаевтың режиссура саласындағы майталман екенін білеміз, онымен қатар жауапкершілігі мол ұстаз. Бар өмірін қазақ театрының гүлденуіне, сол театрларға дарында кадрларды дайындауға арнады десем артық емес. Ұстаз жас ұрпақтың бойына рухани құндылықтарды сіңіріп, нағыз отаншылдыққа тәрбиелеуі тиіс. Біздің мақсатымыз – келер ұрпаққа Қазақстанды тұғыры мығым, экономикасы қуатты, рухы асқақ мемлекет ретінде табыстау және елдік істерді шашау шығармай лайықты жалғастыратын жасампаз ұрпақ тәрбиелеу. Неге экономика десеніз, театрға, рухани тәрбие алуға келу үшін алдымен қаржы керек, қаржылай тәуелсіз болсақ, жалынды ұрпақ рухани байлыққа театрға келеді. Көшбасшы жастар қоғамның қозғаушы күші, егемен еліміздің ертені. Білімді жастардың рухы Жаңа Қазақстанның тірегі десем артық айтқандық емес. Жақында Президент Қасым-Жомарт Тоқаев Жаңа Қазақстанның жастары айрықша түсінуге тиіс үш маңызды бағытты атап, көшбасшы жастардан үлкен үміт күтетінін жеткізді. Сондықтан, біз тәрбиелейтін жастар рухы биік, санасы сергек болуға тиіс. Ойымды мемлекет басшысының «Көзі ашық, көкірегі ояу азаматтар елді алға бастайды» деген сөздерімен жеткізгім келеді[3]. Тәрбие жүйесінде, мәдениет саласында, жеке тұлғаның көшбасшы қасиеттерін қалыптастыруда театрдың алатын орны ерекше. Себебі, олар жан-жақты сана-сезімі дамыған, психологиялық, құқықтық мәдениеті қалыптасқан, рухани-адамгершілік, дені сау, патриоттық сана сезімі жоғары, әлеуметтік белсенді жеке тұлға болып тәрбиеленеді. Осындай Жаңа Қазақстанның жастары мәдениетте, ғылымда, өнерде жаңа көзқарас, ерекше серпін, тың өзгерістер әкелетініне кәміл сенеміз.

«Ұстаз жаратылысынан өзіне айтылғанның бәрін жете түсінген, көрген, естіген және аңғарған нәрселердің бәрін жадында жақсы сақтайтын, ешнәрсені ұмытпайтын, алғыр да аңғарымпаз ақыл иесі, мейлінше шешен, өнер-білімге құштар, аса қанағатшыл жаны асқақ және ар-намысын ардақтайтын, жақындарына да, жат адамдарына да әділ, жұрттың бәріне жақсылық пен ізгілік көрсетіп, қорқыныш пен жасқану дегенді білмейтін батыл, ержүрек болуы керек», - дейді Әл-Фараби, менің әріптесім, ұстаз Есмұхан Несіпбайұлы дәл сондай ұстаз [4]. Шәкірттеріне актёрлік сабағын өмір тәжірибесімен ұштастырып, қызықты етіп өткізеді. «Абайды» сахналағандағы ерекшелігі образды музыка арқылы аша білді және ең бастысы елдің, әсіресе шәкірттерінің ұлы ақынға деген

сүйіспеншілігін керемет жеткізе білген. Бұған Есмұхан Несіпбайұлының да ұстаздық мәртебесі тікелей әсер еткендей. Ұстаз Обаевтың шәкірттері бүгінде еліміздің белді актерлері. Ол туралы өзі де: «Қазір кәрілерден үшеу-ақ қалдық. Ең үлкеніміз – Сәбит Оразбаев, екінші – Асанәлі Әшімов, үшіншісі – мен. Адамға жас алжу үшін берілмейді! Міндетіміз – оқыту және «қорқыту», бірі – кәсібіміз, бірі – кәрілігіміз. Шәкірттеріміз – Ғазиза Әбдінәбиева, Тілектес Мейрамов, Досхан Жолжақсынов. Құдайға шүкір, олардың алды Қазақстанның халық артисі. Орта буында – Берік Айтжанов, Бауыржан мен Еркебұлан, айта берсем көп. Қазір Қазақстанның 58 театрына барсаң, соның 38-інде оқушыларым бар. Бақыт деген сол екен!» [5].

Әдебиеттанушы, сыншы, «Обай бастауы» фильмінің сценаристі Әлия Бөпежанова режиссер туралы жазбасында былай дейді: «Есмұхан Обаев - қоғамдық-әлеуметтік үні өткір, адами-имани мәселелерді қозғау деңгейі жоғары; өз арманына және өнердің, адамды жасампаздыққа бастайтын құдыретіне сенімді, өз жолына сенімді романтик - саналы ғұмыры бойы атақты италиялық режиссер, қайраткер Джордж Стрелердің формуласы бойынша қисындағанда, «адамдар үшін театр» жасап келе жатқан режиссер» [6]. Әрбір сөзімен келісе отырып, қазіргі жастарға осындай ұстаздан тәрбие алу мүмкіндігі берілгенін мақтан етемін.

Жас ұрпақты музыка өнеріне баулып, олардың жан-жақты мәдениетті, білімді, ақылды да сымбатты тұлға етіп тәрбиелеуде, одан ары актёрлық қырын ашу үшін шебер ұстаз – актёр даярлау маманының атқарар жүгі мол. Музыкант та, актёрларды дайындайтын шебер де рухани дүниені дұрыс танытатын, адамдықтың, әлемдік мәдениеттің шырқау шыңына бағдарлайтын, өнердің сан қырын сіңірген сөйлеу мәдениеті, кәсіби-педагогикалық, музыкалық орындаушылық дайындығы жоғары, қабілетті, іскер, ізденімпаз ұстаздар. Олардың бірлескен еңбегінен мықты шәкірттер түлеп ұшады. Себебі, музыка адамның қиялын, талғамын, мәдениетін, өнерге деген сүйіспеншілігін дамытса, актерлік қабілет музыка пәнімен байланыста берілетін тәрбие шаралары, мазмұны мен көркемдігі арқылы оқушылардың идеялық көзқарасын, қоғамға, Отанға деген сезімдерін қалыптастырады, өмір құбылыстарын дұрыс түсініп, қабылдауға көмек береді. Мұғалім ретіндегі біздің басты, негізгі міндетіміз - оқушының ешкімге ұқсамайтын даралығын, шеберлігін көрсету, оны дамыту, жарыққа шығару.

Қазақ музыкалық театр актёрін дайындаудағы педагогикалық сабақтастықтың негізі — ұлттық дәстүрде. Қазақ халқының мәдениетін,

өнерін, салт-дәстүрін зерттеу мәселесі де жас ұрпақ тәрбиесінде ерекше маңызға ие болды. Оқушы алдымен музыка әуенінің өзіндік ерекшелігін, табиғатын түсінуі керек. Кейін кез келген музыкалық шығарманы музыкалық театр актері ретінде мінездемесі, құрылымы, мазмұны, жанры, стилі, шығу тарихы жағынан тұтастық талдау жасай алатын болады. Ол музыканы өңдеу, әуенді музыкалық құралдардың айқындылығын меңгеруді тереңдетеді. Өнердің бір-біріне жақын түрлері осылай біріктіріледі, сабақтасады. Осындай эстетикалық бағыттағы өнер шәкірттің кәсіби білімін, іскерлігін талап етеді. К.С. Станиславский «Менің өмірім, өнерім» атты кітабында «Әртіс өз бетімен, өз еркімен іштей және сырттай жұмыс жасауы тиіс және жеке рөлмен іштей және сырттай жұмыс, кездесетін тосын жағдайлар, кідіріс, әрекет, әрекетті бағалау, конфликт және оларды шешу, костюм, грим, көркемдік безендірулер, бұлардың бәрі оқушылардың таным, үрдісін: қиялын, талғамын, есін, ойлауын, зейінін, қабілетін дамытып қана қоймай, өзін көпшіліктің ортасында еркін әрекет етуіне, ойын ортаға ашық сала білуге, адам бойында бала кезден қалыптасып қалған кейбір ұялшақтық, қорқақтық шешімге келе алмаушылық деген сияқты жағымсыз факторлардың болуына әсер етеді», - дейді [7]. Сахна жүйесі мен музыканың сабақтастық жүйесін байланыстыру әдісін көптеген жетістіктерге әкеледі. Музыкалық шығармалардың мазмұнын, көркемдік дәрежесін түсіндіру-оның ішкі сырын көңіл-күйі арқылы сезу, беріле орындау деген сөз. Шығарма мазмұны түсінікті болып, музыкалық образды оқушы санасына ой салғанда ғана, орындаушы шығарманы шын сүйсініп ойнайтын болады. Ондай шығармалар оқушының тек сүйікті шығармасы болуымен бірге, оның музыкалық-орындаушылық шеберлігінің өсуіне, музыкалық сана-сезімінің жетіліп, дамуына зор мүмкіншілік туғызатыны айқын.

Семейден кетерінде «Бала Обаев боп келіп, шал Обаев болмай, дана Обаев боп кетіп барады», – деп Қайым Мұхамедханов ағамыз айтқандай, осы мақаладан дарынды режиссерді, ұлы ұстаз Обаевты көре аламыз. «Тағы да жалғыз сөз – ұстам. Өзімді лайықты ұстап жүру үшін. Менің режиссер ретінде жақсы көретін кәсібім актер даярлау», - деп өзінің ұстаздық жолындағы жауапкершілігін жеткізеді. Ұстаздық- тәңірден берілетін жауапты мамандық. Ал оны абыроймен алып шығып, шәкірттің жемісін көру бес елі бақ деп санаймын. Білім ордаларында Е.Н. Обаевтың шығармашылығын оқыту, жас таланттарға көзіміз көрген тұлғалармен етене таныстыру, бірлесе жұмыс жасап, еліміздің мықты актёр,

музыканттарын дайындау міндетіміз. Еліміздің болашақта көркейіп өркениетті елдер қатарына қосылуы бүгінгі ұрпақ, біз сабақ беретін оқушылардың бейнесінен көрінеді.

### **Пайдаланған әдебиеттер тізімі:**

1. Қ.Тоқаевтың Қазақстан халқына жолдауы // Егемен Қазақстан. - 2020. - № 45-46. - 2б.
2. Е.Н. Обаев Е. Бәрі... бәрі... есімде: Эсселер. Алматы: «Балауса баспасы», 2019. - 232 бет.
3. Жаңа Қазақстан жастары // «АМАНАТ» жастар қанатының кезектен тыс VI съезі, Егемен Қазақстан газеті, 2022 ж. - №12, басты бет.
4. Е. Обаев Мен қазір шырақшы секілдімін // мақала. Алаш шынары, 2014 ж. басты бет.
5. Е.Обаев Театр - ұлт рухының шаршысы // мақала. Абай. кз.
6. А. Бөпежанова. Театр-дегеніміз адамтану // Қазақ әдебиеті. Республикалық газет, 2021ж.- 2б.
7. Қ. Қуандықов. Театрда туған ойлар. – Алматы, «Жазушы», 1972 ж.

## **ВОКАЛДЫҚ БЕЙНЕ ЖӘНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

*Карамолдаева Д.О.*

*Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА доценті,  
музыкалық театр кафедрасының меңгерушісі*

*Карамолдаева Г.Д.*

*Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА,  
жеке ән салу кафедрасының доценті*

*Ермекова К.Б.*

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,  
дирижерлеу кафедрасының оқытушысы*

**Аңдатпа.** Мақалада музыкалық театр артисінің вокалдық бейне сомдаудағы интерпретация жасай білуінің маңыздылығы туралы сөз көзғалады.

**Кілт сөздер:** Интерпретация, вокалдық бейне, интонация, мәнерлік құралдар.

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о значимости интерпретации в создании вокального образа певца-актера музыкального театра.

**Ключевые слова:** Вокальный образ, интерпретация, интонация, выразительные средства.

**Abstract.** The article deals with the question of the significance of interpretation in creating the vocal image of a singer as an actor in a musical theater.

**Keywords:** Vocal image, interpretation, intonation, expressive means.

Әнші-актердің вокалдық бейне сомдау жұмысындағы ең маңызды кезең – ол музыкалық шығармаға интерпретация жасай білу. Бұл мәселеге өткен ғасырдың 40-жылдарынан бастап үлкен мән берілді. Себебі, көркем шығарманы орындаушы арқылы қабылдау – ол интерпретация жасалған шығарманы қабылдау деген көзғарастар пайда бола бастады. Әлбетте ол солай екені анық. Өйткені, белгілібір шығарманы орындаушы оны ой елегінен өткізіп, міндетті түрде өз қабылдауымен саралайды, солай өзінің интерпретациялаған шығармасы арқылы көрерменнің эстетикалық көзқарасының қалыптасуына ықпал етеді.

Музыка зерттеушісі, кеңестік ғалым, Ю.Кочневтің пікірінше «интерпретацияның нағыз нысаны» ол «авторлық мәтін», өйткені ол сол шығарманы жазу барысында өзінің түпкі ойын барынша жеткізеді. Олай болса, «авторлық мәтін» қандай белгілер арқылы көрсетілді, орындаушы оны қайдан алады деген сұрақ туындайды. Ю.Кочнев авторлық мәтін «ол нотамен жазылған түрі емес, музыканың өзі», оның үстіне ол «жанды орындаудағы емес, санадағы авторлық мәтін» деп түйіндейді. Әнші-актер вокалдық бейне сомдау барысында «композитордың санасында бұл музыка қалай орындалды екен» деген сұраққа жауап іздеуі керек. Ю.Кочневтің «исполнителю следует выбрать из «поля» значений то, которое мыслилось композитору» деген пікірі оған дәлел [1, 58-60 б.].

Бұл пікір ғылыми интерпретациялық нысанның әлі де толықтай ашылмағандығын, әрі қарай да көптеген тақырыптарға «өзек» болатын мәселе екендігін көрсетеді. Әнші-актер тек құрғақ нота мәтінін жаттап алып айта салмайды, оған өзгерістер енгізеді. Шығарманың әрі қарай көрерменнің көңілінен шығып, ұзақ «өмір сүруі» орындаушыға байланысты екендігі белгілі қағида. Сондықтан да ол белгілібір кейіпкердің вокалдық бейнесін сомдауға арналған шығарманы одан әрі

«әрлей» түсуге, оның құпия кілтін ашуға ынталанатыны сөзсіз. Бұл туралы танымал кеңестік музыка зерттеушісі В.Асафьев былай деп көрсетеді: «Всякий акт воспроизведения музыки (казалось бы, наиточнейшее исполнение точнейшим образом зафиксированных произведений)... не может быть лишь механическим «обнаружением нот» , а творческим воссозданием процесса формирования с более или менее неизбежным перемещением функций интонаций» [2, 91 б.].

Аса көрнекті музыка зерттеушісі, ғалым, композитор Б.Асафьевтың тұжырамдамасы бойынша белгілі бір шығармаға вокалдық бейне құрастыру және интерпретациялау үшін, интонацияның маңызды орын алатындығын ескере отырып, оның түсінігін біраз саралап көрейік: Интонация – латын тілінен аударғанда (интоно) «қатты сөйлеймін» деген ұғымды білдіреді. Кең мағынада қарастыратын болсақ – музыкалық дыбыстарда көркемдік бейненің көрініс табуы, белгілібір түрге енуі. Интонацияны музыканың жаны, музыкалық ойлаудың және қарым-қатынастың негізі деп атайды.

Сөз секілді интонация да дыбыстың мағыналық бірлігі. Бірақ бұл жерде әуен де, мән-мазмұн да, олардың бірлігі де сөзге қарағанда едәуір өзгеше. Егер де сөйлеу тілі дыбысы тікелей фонемаларға байланысты болса, музыкалық интонация толығымен әуенге байланысты. Оның мәнерлік құралдарының көптеген өзіндік «бұлақ-бастаулары» бар. Музыкалық интонацияның ең негізгі қайнар көзі – сөйлеу интонациясы. Біз өзіміз тілдерін түсінбейтін екі адамның әңгімесін сырттай бақылап көрейік. Бірдене түсіне аламыз ба? Қалай түсіне аламыз, ол мүмкін бе? Шындап назар аударатын болсақ, көп нәрседен хабардар болады екенбіз. Сөйлеп тұрған жас бала ма, үлкен кісі ме, қыз ба, қарт адам ба, олардың бір-біріне деген қарым-қатынасы қалай? Сондай-ақ, әңгімелесіп тұрғандардың мінез-құлқы, темпераменті, физикалық және эмоциялық жағдайы шашыраңқы ма, жоқ қызуқанды ма, ашулы ма, мұңды ма т.б., осының бәрі сөйлеу интонацияларынан белгілі болады екен.

В.В.Медушевский мен О.О.Очаковскаялардың жас музыканттарға арналған энциклопедиялық сөздігінде «Сөз бен әуеннің көптеген ортақ белгілері бар. Олардың бірі адам сөзінің айтылуында кездесетін музыкалық элемент – интонация. Ол сөзге мәнерлік, интонациялық реңк беріп қана қоймай одан өзге белгілібір мән мазмұнды көрсетеді: әртүрлі интонациямен айтылған бір сөз, айтылу интонациясына қарай әртүрлі мағынаны білдіреді. Мысал ретінде екі түрлі интонациямен айтылған

мына сөзді алып қарайық. 1. «көрдiң бе?» – бұл сұрақ интонациясы, 2. «көрдiң бе» - растайтын интонация.

Музыкада, әсіресе вокалдық музыкада интонация музыкалық мәнерліктің негізі болып табылады.

Композиторлар А.С.Даргомыжский мен М.П.Мусоргскийдің өз шығармаларында сөйлеу интонациясының үндiлiгiн кеңiнен қолданғандығы тарихтан белгiлi.

Музыкалық интонация бiр жағынан гармония, саз, өлшем ерекшелiктерiне сүйенедi, екiншi жағынан Б.В.Асафьев айтқандай ым-ишара, қозғалыс, секiлдi «дененiң үнсiз интонациясын» тiрек тұтады. Қимыл-қозғалыстың бәрiн де өз «тiлiнде» көрсете алады. С.Прокофьевтiң «Петя және қасқыр» симфониялық ертегiсi, атақты қобызшы, күйшi Ықыластың қобызға табиғаттың, жан-жануар, құстардың әртүрлi дыбыс әуендерiн «келiстiре» салып ойнауы шеберлiгi оның жарқын мысалы болып табылады.

Музыкадағы интонация – дыбыс биiктiктерiнiң, өлшем-ырғақтың, динамикалық белгiлердiң және т.б. әртүрлi мәнерлiк құралдардың өзара сабақтастығына негiзделген кешендi құбылыс.

Мәнерлiк құралдардың нақты жағдайларға байланысты ролi әртүрлi көрiнiс тауып кетуi де мүмкiн. Кейбiреуi негiзгi позицияға шығады, ал кейбiреуi қосымша мағынаға ие болады. Мәселен, шығармаларды ұзақтығына қарай интерпретациялау барысында өлшем-ырғақ мәнерлiк құралы алдыңғы қатарға шығады. Себебi, шығарманың жiгерi оны нақты орындау барысындағы өлшем-ырғаққа тiкелей тәуелдi. Осыған байланысты интерпретатор ырғақтық-интонациялық қуат-күшiн анықтайды (жоғары, орташа, төмен).

К.С.Станиславский мен В.И.Немирович-Данченконың пiкiрiнше, адамның психикалық өмiрiнде, оның шынайы және әдемі интонациясының қалыптасуына ән сала бiлудiң маңызы зор. «Сөздi, барлық дауыссыз дыбыстарды нақты, айқын шығара отырып, әндетпеу керек, интонациялау керек», - дейдi авторлар [3, 57 б.]. Бiрақ та: «Вокал мен сахналық әсерге бөленудiң толық синтетикалық мүмкiндiгi...музыканы толық түсiнгенде ғана, мизансцена дұрыс табылғанда ғана, актер жүрегiне дұрыс жол табылғанда ғана, мықты дайындық болғанда ғана, өте жақсы орындағанда ғана, актердiң барлық болмысы дыбыста, әнде өзiн көрсеткенде ғана орындалады» [3, 94 б.]. Сондықтан да болашақ актерлердiң қызмет түрiн, олардың алдағы

уақытта атқаратын жеке вокалдық мүмкіндіктерін ескере отырып, жоғары кәсіби деңгейде дайындаудың маңызы өте зор.

Музыка зерттеушілерінің еңбектеріндегі интерпретация мәселелері жайында көбінесе ноталық жазбаларға байланысты қарастырылатындығы және әлі жетілдірілмегені, толық мәлімет ала алмайтындығы, кейбір белгілердің түсініксіздігі жайлы сөз болады. Бір қарағанда бұл пікір дұрыс та секілді. Егерде жазылған шығармалардың нотаға түсірілу кезеңі тұрғысынан қарасақ (әсіресе бізге қажетті классикалық шығармаларды), одан бері қаншама жылдар өтті, тіпті ғасырлап санауға болады. Уақыт жылжыған сайын нотаны жазу, оны белгілеуге де кейбір өзгерістер ендірілуі мүмкін. Тіпті олай болмаған күннің өзінде де, ноталық жазбаның біз білмейтін, әлі анықталуы керек «құпиялары» жетерлік деп айтар едік. Шығармаға қойылған авторлық ремаркалар қаншалықты толық және түсінікті болғанымен оның көптеген параметрлері көрсетілмейді немесе шамамен ғана белгіленеді. Мысалы, динамикалық белгілер (дыбыс күші), агогика (екпіннен ауытқу), артикуляция, мәнерлік құралдардың нақты мөлшерін көрсетіп бере алмайды, сондай-ақ ол шығарманың екпін-ырғағына, дыбыс интонациясына да қатысты. Әншілердің дауыс қуатын, күшін алар болсақ: екеуі де кәсіби опера әншілері, бірақ дауыс күші әртүрлі. Біріншісінің орындаған пианосы, екіншісінің меццо-пианосындай болуы мүмкін, ал агогика тек әрбір әншінің ішкі сезіміне байланысты жасалады. Ноталық жазбалардың осындай органикалық қасиетін көбінесе музыканы интерпретациялау феноменімен тығыз байланыстырады. Қағаз бетіне түспеген, бірақ музыканттардың арасында кең тараған мынадай пікір бар: «орындаушылықтың шығармашылық сипаты, яғни интерпретациялау деңгейі – ол нотаға түсіру жүйесінің әлі де кемеліне жетпегендігінен».

Зерттеуші Миланың ол туралы пікірі: «Проблемы интерпретации проистекает исключительно из фатальной неспособности графических знаков полностью представить намерения композитора. Если бы нотация давала полное представление о звучании, проблемы интерпретации вообще бы не существовало» [4, 177].

Шын мәнінде ноталық жазба әлі де біз ойлағандай кемеліне келмеген бе деген сұрақ туындайды. Мүмкін бұл жүйе керісінше, музыканы жазудағы, оның өзгеріп тұратын табиғатын, нұсқаулық мәнін белгілеудегі нағыз жетілдірілген түрі шығар, үннің параметрлерін соншалықты дәлдікпен көрсету қажет пе?

Бұл ретте Италиялық музыка зерттеушісі Дж.Грациозидің пікіріне назар аударайық: «Нотная запись, в которой композитор фиксирует созданную им музыку является вполне удовлетворяющим средством передачи его намерений, средством изумительным, которое упрощает и резюмирует, останавливает, не делая неподвижным, дает форму, не вызывая кристаллизации, ограничивает, не запирая, иными словами – лишь по видимости действует против природы музыки, природы звуков» [5, 164 б].

Ұлы композиторлар өз шығармаларын өте мұқият, саналы түрде, ой елегінен өткізе отырып жазады, ондай кезде олардың ой санасы қандай да бір көңіл-күйдің жетегінде болатыны сөзсіз. Ол мүмкін сезім шығар, немесе құштарлық, әйтпесе арман т.б.

Артист өзі бейнелейтін кейіпкердің орындайтын шығармаларының тереңіне сүңгіп, ондағы композитор «жасырған» інжу-маржандарды таба білуі керек.

Әнші-актер қандай жағдай болмасын, өзі орындайтын шығармаға интерпретация жасауына тура келеді. Өйткені дұрыс шешімі табылған интерпретация образға өзгеше көрік, жаңа сипат береді, түрлендіреді, көрермендердің жүрегіне ой, қиялына қозғау салады.

Ноталық мәтінді талдау үшін, орындаушы сол шығарма жазылған кезеңнің дәстүрін, стилін білу керек. Әнші-орындаушы өзіне берілген шығарманың қай жанрға жататынын, стилін, екпін-ырғағын білмесе, оны бұрын бір рет те тыңдамаған болса, оған өзінше интерпретация жасауы мүмкін емес.

Музыка зерттеушісі С.Савшинский бұл жөнінде былай дейді: «орындаушы композитордың шығармаларымен толық танысып шығуы керек, сонымен қатар оның шығармашылық өмірбаянын, шығарманың шығу тарихын, егер болса, әдеби шығармалар мен бейнелеу өнеріндегі параллельдерін, оны орындау дәстүрін білуі керек» [6, 41-45 б].

Бұл деректерге жүгіну әсіресе өткен ғасырлар музыкалық шығармаларымен жұмыс істегенде өте қажет болады, себебі уақытқа байланысты осы кезеңге сәйкес «жанды» орындау дәстүрі үзіліп қалған болуы мүмкін. Орындаушы интерпретаторға белгілібір кезеңнің музыкамен әуестенушілерінің сипаты мен түрі, нотацияның кейбір элементтері жөнінде мәлімет алу үшін, тарихи және теориялық зерттеулерге жүгінуіне тура келеді.

Әркімнің өзіне тән ерекшелігі бар, сондықтан да интерпретациялауда әркім өз болмысының импульсы мен талпынысына назар аударуы тиіс.

Егер жан-жағыңызға зер салып қарасаңыз, табиғаттың небір таңғажайып үйлесімділігін көресіз. Адам баласы да солай.

Сол секілді әнші-актер егер өзінің артистік жан-дүниесінің «дауысын» ести алмаса, ол тура жолдан адасқаны. Бұл жерде біз өз сезімімізге «құлақ салып», оны сыртқа шығара білуіміздің мәні өте зор екендігін айтқымыз келеді. Олай дейтініміз, тіпті «ортаңқол» қарапайым әншінің де өзіндік ерекшелігі бар. Сезім деген үлкен күш. Орындаушы өзінің айтқысы келетін шығармасын немесе музыкалық қойылымдардағы кейіпкер партиясын орындағанда, нотадағы көрсетілген авторлық ремаркаларды үстіртін талдап қана қоя салмай, оның ой санасына, сезіміне әсер еткен тұстарды мұқият зерделеп, сол тактілер оған не айтқысы келді, қандай көңіл-күйге душар етті, осы жағына назар аударып, ізденуі керек. Музыка зерттеушілерінің еңбектерінен байқағанымыз – композиторлар өз шығармаларының партитураларын өте мұқият жазады және кезкелген уақытта емес «шабыт» келген кезде, белгілібір көңіл-күйдің әсеріне бөленгенде (өкінішке орай, қазіргі кезде композиторларда мұндай қасиеттер кездесе бермейді, өйткені «кездейсоқтық» көп, немесе, көбінесе «тапсырыс» бойынша жазады). Осы сәттерді нотада белгілеп көрсету мүмкін емес, солай болған күннің өзінде де әнші-орындаушы оны сол белгілерге (ноталарға, ремаркаларға т.б.) қарап жеткізе білуге міндетті. Оны жеткізудің дәлме-дәл ережесі бар ма деген сұрақ туындайды. Бұл мәселе орындаушыларды барлық уақытта да толғандырып келеді.

Нағыз өнер өзінің шыңына жетуі үшін табиғи талантқа шеберлік қосылуы керек. Ал оның үйлесіміне қол жеткізу үшін өмір бойы еңбектену керек. Шеберлік жолы – ұзақ та, күрделі жол. Актер шеберлігі қандай қасиеттерімен анықталады? Кәсіби әншінің орындаған шығармаларын тыңдап отырған көрермендерге ән салу деген оп-оңай болып көрінуі мүмкін, оны өзі де шырқап жіберетіндей күй кешеді. Ал негізінде, бұл «жеңілдіктің» артында қаншама қажырлы еңбек жатқандығы орындаушының өзіне ғана белгілі.

«Требуя по самой своей природе постоянного возобновления в живом звучании, музыка нуждается в исполнительстве. Обращаясь к произведению и интерпретируя его, музыкант-исполнитель продлевает его жизнь, позволяет ему сохранить его место в системе художественных ценностей общества», - деп жазады ғалым, музыка зерттеушісі Г.Бегембетова [7, 106 б.]. Шын мәнінде біздің «інжу-маржан» шығармаларымыз әншілік өнеріміз талай-талай өнер сүйер халқымыздың ұл-қыздары арқылы әр қайсысының жүрегінен өтуі арқылы ауыздан

ауызға тараған, сөйтіп біздің мәдени мұраларымыздың «төкпей-шашпай» бізге жетуіне септігі тиген.

Әйгілі Шаляпин өз естелігінде: «Мен сахнада образымды бейнелеп жүргенде күллі дүние көз алдымда тұрады. Дауысымды тыңдаймын, қозғалысымды бақылаймын. Сахнада әрқашан жалғыз болмаймын. Сахнада екі Шаляпин жүреміз: бірі ойнаса, екіншісі бақылаушы. «Ей бауырым көп жылап кеттің, есінде болсын, сен жылауға тиіс емес, кейіпкер жыласын, көз жасыңды азайт» дейді екінші Шаляпин біріншісіне, немесе «Ойының қызықсыз болып барады, қосыңқыра» деп сыбырлайды», - деп жазған екен. [8, 37 б.].

Әрбір әнші-актер сахнада әрекет жасау барысында өзінің қозғалысын еркін меңгеріп, дене құрылысының әрбір қимылын бақылап, өзінің орындап тұрған кейіпкерінің көңіл-күйіне сай қозғалыс жасап, дене қалыбын актерлік шеберлікпен үйлестіре білуі қажет. Мұндай әншіні халық жан-жақты, мықты актер екен десе, дауысы жақсы, бірақ сахналық қимыл-қозғалысы қолапайсыз болса, жақсы әнші, бірақ икемі жоқ екен деп бағалайды.

Демек, шығарманың, ырғақ, интонациясы, динамикалық белгілері, вокалдық техникасы, бәрі-бәрі жан-жақты, бір-бірімен толықтай үйлесімділік тауып қалыптасқан жағдайда композитордың түпкі ойын, мақсатын дұрыс түсіндік, бейнеге интерпретация жасадық деп айтуға болады.

Сахналық бейне сомдауды интерпретациялық тұрғыдан қарастыру жөніндегі К.С.Станиславскийдің пікірі туралы ғалым, режиссер, ұстаз М.Байсеркенов былай дейді: Сахнаның «сиқыр-сандығының» ғұлама ғалымы өзінің әйгілі «системасында» театр өнерінің келешек көкжиек прогрестік бағыт-бағдарын, өсу-өркендеу өрісін тамырлай тұжырымдайтын сахналық реализм әдісінің материалистік теориясының ғылыми-органикалық заңдылықтарын ашып береді. Режиссер мен актер өнерінің сахналық теориясының іргетасын көтерген ұлы ұстаздың бірден-бір мақсат-мұраты – сахна алаңында «адамның рухани тіршілігін (создание «жизни человеческого духа») сомдау болатын. Сахнада образ сомдау үшін актерге «тұлға тіршілігі» (телесная жизнь) мен «рухани тіршіліктің» (духовная жизнь) емшектестігі қажет екендігіне көз жеткізді. Нәтижесінде – кейіпкержандылық (переживание) ойын өрнегін қалайтын тек қана ішкі тебіреністік процеске тұйықталып қалмай, ойын өрнегінің сыртқы пішіні болып есептелетін «Тұлға аппаратына» да (телесный аппарат) айрықша зер салу керектігін де ашты [9, 277 б.].

Мақалада өзектілігіне байланысты музыкалық театр артисінің сахналық бейне сомдаудағы ұстанымына, қиял, сезім, елес т.б. сияқты көптеген элементтерді қолданудың шегі-шекарасы бола ма деген сұрақтарға жауапты біз аса көрнекті театр теоретигі, Б.Захаваның еңбегінен тапқандай болдық: «Сезімнің сахналық варианты болуға керек пе, жоқ әлде болмауға керек пе, шешімін таппай тұрған түйін осы болатын. Алайда, бұл жерде сезім деген психологиялық тебіреніс жәй бір көзге көрініп тұратын, немесе ұстап, сипап білуге болатын зат сияқты тергеліп отыр. Сезім деген, әлбетте зат емес, табиғи құбылыс қой, сондықтан да, оның әртүрлі өзгеру стадиялары, өршу сатылары, қаншама мінез-құлықтары, сан жетпес сыры мен қырлары болады емес пе, айта берсек тіпті, адам баласының санасы мен ағзасында секунд сайын сырғып өтіп жататын өзге де тебіреніс - құбылыстармен қатарласа қабысып кетіп жатпай ма?» [10, 33-34 б.].

Актер сезімді аспаннан, я болмаса, ойдан құрастырып ала алмайды, ол бәрібір өз сезіміне сүйенеді. Ол да ет пен сүйектен жаралған адам, тек соның саналық түрін табарда айналып келіп, жаратылыс берген талантқа табынады. Өмірдегі шындықтан үйреніп, сахналық шындыққа жету – екінің бірінің басына қона бермейтін бақыт» - дейді Т.Жаманқұлов [11, 230, 231, 232 б.].

Әрине, сезім әр адамда әртүрлі болатыны белгілі. Музыкалық театр артисіне тіпті актерлік сезімге сахнада ойнау кезінде беріліп кетуіне болмайды. Өйткені сезімге беріліп кетіп жылап қалатын болсақ, физиологиялық жағдайымызға байланысты, дауыс шымылдығымыздың жұмысы өзінің қалыпты күйінен өзгереді, нерв талшықтары басқа импульс беріп, бір-біріне қабысуы қиындайды, әдеттегі әдемі бояуымыздан ажырап қаламыз. Сондықтан Ф.Шаляпин айтқандай, сахнада екі актер жүруі керек деп ойлаймыз (ол туралы мақаламызда көрсетілген).

Музыкалық шығармалармен жұмыс істеу барысында орындаушылардың ерекше назар аударуын қажет ететін мынадай міндет бар – ол композитор шығармасының орындалу барысында шынайы жеткізілуі. Әрине бұл міндеттің орындалуы көптеген факторларға байланысты болады: ең алдымен ол интерпретация жасалатын шығармалардың сипаты, бейнелік құрылымы, стильдік және жанрлық ерекшеліктері, интерпретация жасайтын артистің мінез-құлқы, жеке ерекшеліктері, эстетикалық талғамы, орындау шеберлігі.

Сонда ғана оның интерпретациясынан шығарманың көркемдік тұтастығы, шығармаға деген барлық ішкі-сыртқы тебіреніс сезімі көрініс табады.

Шын мәнінде орындаушы-әншінің немесе музыканттың шығарма интерпретациясының маңызды міндеттерін түсіне білуі негізінде көп нәрсеге қол жеткізуге болады.

Орындаушы музыканың даму үдерісін жаңартып отыратын бірде-бір үлкенді-кішілі оқиғаларды назардан тыс қалдырмауы керек. Әнші-актердің шығарманың мәнерлік мәнін «танып-білу» қабілеттілігі оның интерпретация жасаудағы шығармашылық мүмкіндігінен, кәсіби деңгейінен, интеллектінен хабар береді. Олай дейтініміз, орындаушылардың интерпретацияға көзқарасы бірдей емес. Кейбіреулер интерпретация мәселесін түсіністікпен, логикалық тұрғыда ақылмен шешуге тырысады. Бірақ оның ішкі дүниесі қосылмағаны, қызықты табылған музыкалық қолтаңбаларының жоқ немесе жеткіліксіздігі көрініп тұрады. Басқа орындаушы болса, ол интерпретация жасау барысында өзгеше, соны шешімдер табады. Сондықтан да, интерпретация жасау барысында оның табиғи түрде туындауына аса мән беру керек. Композитордың осы шығарма туралы айтпақ болған ойын, жаңашылдық ізденістерін, көркемдік міндеттерін анықтауда мұқияттылық таныта білген жөн.

Мысалы ретінде Шымкент қалалық опера және балет театрының жеке әншісі, «Ерен еңбегі үшін» төсбелгісінің иегері Үралхан Сейілбековамен болған сұхбатты назарларыңызға ұсынуды жөн көрдік: «Мен өзімнің сомдаған рольдеріме өте үлкен жауапкершілікпен қараймын, барынша жан-жақты қарастыруға тырысамын және роль толық санамда «пісіп-жетілмей» көрермен алдына шықпаймын. Сахнада алғашқы дайындаған кейіпкерімнің бірі «Қыз Жібек». Жібектің ролін ойнау маған «бұйырған» соң, ең алдымен эпосты оқуға кірістім. Әрбір сөзін, әрбір жолын қалдырмай, әрбір сөз иірімдеріне назар аударып, сол кезеңде «өмір сүруге» тырыстым, адамдардың бір-бірімен арақатынасын, сөйлейтін сөздерінің, айтылар жауаптарының интонацияларын іздедім. Осындай алдын-ала дайындықтан сөң клавирмен жұмыс істеуге кірістім.

Әрбір әннің әуендері мен сөздерінің өзара байланысын анықтап, өзім эпосты оқығандағы іздеп тапқан интонацияларыммен ұқсастық табуға тырыстым. Айта кетерлік жағдай, біздің спектаклімізде негізінен эпостағы оқиға желісіне байланысты көріністер, оқиғалар орын алады. Либретто қайтадан жазылды, ал музыкалық материал сол күйінде қалды.

Мен өзім сомдаған рольдерімнің бәрін ерекше жақсы көремін, бірақ «Қыз Жібек» өз алдына «бір төбе». Осы бейне арқылы қазақ қызына тән әдемілікті, сұлулықты, парасаттылықты, қайсарлықты, адалдықты, сыпайылықты, намысшылдықты, ақылдылық, іштей қырмызы қызғалдақтай нәзік болса да басу айту, тоқтату секілді әрекеттер қолынан келетін адамгершілік мінезді, бәрін-бәрін көрсеткім келді. Ол үшін қаншалықты жұмыс істедім. Ең алғашқы Бекежанмен кездескендегі орындалған ән «Раушан» халық әнінің тақырыбына жазылған. Диапазоны 1 октава аралығында, ең жоғарғы дыбысы екінші октаваның «ми» нотасы. Бір қарағанда, вокалдық тұрғыдан көз жүгіртсек орындауға ешқандай қиыншылық келтіретін тұстар жоқ, бірақ ән әуенінде құлаққа естіле, көзге көріне қоймайтын қаншама интонация жатыр. Бекежанды райынан қайтару үшін дауыстың қай жерінде, қандай бояулар шығару керек екендігін табуды өзіме мақсат етіп қойдым. Көп ізденіп, әр тактісімен жұмыс жасап, әр сөздің айтылуы, дауысты, дауыссыз дыбыстардың айқындығы, шығарма мәнінің көрерменге жетуі басты назарда болды. Композитор не себепті қайта-қайта екінші октаваның «ми» нотасына бара береді, оның мәні неде деген ойлар маза бермеді. Ақыры жауабын тапқандай болдым. Қанша нәзік болғанымен, ішкі тұғыры мықты, ақылымен, парасатымен Бекежанға басу айтып, тоқтату оның негізгі мақсаты сияқты көрінді. Өз интерпретациямда осылай жеткізуге тырыстым. Жалпы айтарым, Жібек орындайтын әр әнде әртүрлі бейне бар, соны әнші бар болмысымен жеткізуге, білуге тырысуы керек. «Қыз Жібек» фильмін бірнеше рет көріп, ондағы кейбір эпизодтарды да назарға алдым. Әсіресе өзіме Жібектің соңғы қоштасу әніне жасаған интерпретациям ұнады. Көрермендердің де толқып отырғанын байқадым. Біздер үшін ең маңыздысы көрермен көңіліне ой салу, музыка арқылы жақсы талғам қалыптастыру, олар бізбен бірге қуанып, бізбен бірге мұная білуі тиіс. Бірақ сахнада өзіңнің әрекетіңді, тебіреніс сезіміңді бақылауда ұстауың керек».

Қорытындылай келе айтпағымыз өнер бір орнында тұрмайды, ол да өмір ағымымен әрі қарай жылжып, дамиды, жаңа шығармалар, жаңа бейнелер және мінездер туындайды. Ескі репертуарды да қайта қарап өңдеуге тура келеді, өйткені өмір көшімен бірге бүгінгі көрермендердің де талғамы өзгеріп, өз талап-тілектерінің қанағаттандырылуын қалайды.

Міне сондықтан да, әрбір әнші-актердің вокалдық бейне сомдау барысында, кейіпкер сипатына сәйкес өз партияларын өте жоғары көркемдік талғаммен интерпретациялай білуінің мәні зор.

### Пайдаланған әдебиеттер

1. Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация // С. М. 1969, № 12, с.56-60.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М.: «Музыка», 1971. 376 с.
3. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. - М.: Искусство, 1983. - 424 с.
4. *Mila M. , L'esperienza musicale e l'estetica*, p. 177
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. -208 с.
6. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.-Л., 1964
7. Бегембетова Г. З. О специфике вокальной интерпретации в оперном искусстве. Серия общественных и гуманитарных наук. № 4. 2017
8. Әбікейұлы Қ. Кәсіби әншілік өнері. Методикалық құрал. Алматы, 2004 ж., 43 б.
9. Бейсеркенов Маман. Қойылым және қолтаңба. – Алматы: Өнер, 1989, - 280 бет, 204 б.
10. Захава Б.Е. Взаимодействие между режиссером и актером. – М.: Упр. Театрами НКП РСФСР, 1934 ж.
11. Тұңғышбай әл-Тарази. Сөз. – Алматы: Нұрлы әлем, 2008 – Т.1 – 272 б.

### МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТРДЫҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ РЕПЕРТУАРЫНЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

*Орынбасарова А.Қ.*

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының  
ұстазы, өнертану магистрі, musicaltheatre22@mail.ru*

*Жаманбаева Н.Ж.,*

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының  
ұстазы, өнертану магистрі, zhamanbayeva96*

*Ахметов А.Е.*

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының  
ұстазы, өнертану магистрі, ashim\_91@mail.ru*

*Қазақстан, Алматы*

**Түйіндеме:** Мақалада Ғасырлық тарихы бар театр кеңістігінде репертуарлар жаңашылдығының өзектілігі, қазіргі таңдағы Қазақстан аумағындағы музыкалық театрлардың дамуына атсалып жүрген өнер ордаларының жұмысын тануға арналған. Бүгінде арнайы бағыт ұстанған өнер ошақтарындағы репертуарлардың басым бөлігін драмалық шығармалар толықтыруының себептері талданады. Көршілес елдегі осы мамандыққа таңдалған талапкерлердің талаптары біздердікімен таразыланады. «Жаңа заманның актері, әсте, қалыпқа сиюға тиіс емес. Болашақ – жастардікі болса, әсіресе, сахна саласы мамандарына сегіз қырлы, бір сырлылық қасиет тән» - деп, актер тәрбиелеуде К.С.Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Владимир Немирович-Данченко, Михаил Чехов сынды театр өнері майталмандарының актерлік, режиссерлік кәсіби әдістемелерін негізге ала отырып, қазақ өнерінің бары мен жоғын түгендеп, әлемдік театр өнері талабына толыққанды жауап бере алатын жаңа толқын театры актерлерін тәрбиелеп шығудағы алдағы мақсат жайында.

**Кілт сөздер:** театр, репертуар, өнер ошақтары, дауыс, диапазон, актер.

**Аннотация:** Статья посвящена актуальности нововведений репертуара в театральном пространстве с многовековой историей, признанию работы искусств, которые сегодня способствуют развитию музыкальных театров на территории Казахстана. Анализируются причины, по которым драматические произведения дополняют большую часть репертуара в очагах искусства, которые сегодня следуют специальному направлению. Требования абитуриентов, отобранных для этой профессии в соседней стране, взвешиваются с нашими. «Актеры нового времени не должны быть в рамках. Если Будущее-за молодежью, то, в частности, для специалистов сценической отрасли характерна разносторонность» - так, в воспитании актера К. С. Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Владимир Немирович-Данченко, Михаил Чехов опираясь на актерскую, режиссерскую профессиональную методику, хотели воспитать театральных актеров новой волны, способных в полной мере отвечать запросам мирового театрального искусства.

**Ключевые слова:** театр, репертуар, очаги искусства, голос, диапазон, актер.

**Annotation:** The article is devoted to the relevance of the innovations of the repertoire in the theater space with a centuries-old history, the recognition of the work of the arts, which today contribute to the development of musical theaters in Kazakhstan. The reasons why dramatic works complement most of the repertoire in the centers of art, which today follow a special direction, are analyzed. The requirements of applicants selected for this profession in a neighboring country are weighed with ours. "Actors of the new time should not be in the framework. If the future belongs to the youth, then, in particular, versatility is characteristic of the specialists of the stage industry" - so, in the education of the actor, K. S. Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Mikhail Chekhov, relying on acting, directing professional methods, wanted to educate theater actors of the new wave, able to fully meet the demands of the world theatrical art.

**Keywords:** theatre, repertoire, centers of art, voice, range, actor.

Қазіргі таңда Қазақстан аумағында 13 музыкалық театрлар жұмыс атқаруда. Қарағанды академиялық музыкалық комедия театры (орыс театры), Абай атындағы Қазақ Ұлттық опера және балет театры, Астана опера театры, Ұйғыр музыкалық комедия театры, Мемлекеттік корей музыкалық комедия театры, Алатау дәстүрлі өнер театры, Түркістан музыкалық драма театры, Ж.Аймауытов атындағы Павлодар облыстық Қазақ музыкалық драма театры, Ш.Құсайынов атындағы Ақмола облысының Қазақ музыкалық-драмалық театры, С.Мұқанов атындағы Солтүстік Қазақстан облыстық Қазақ музыкалық драма театры, Абай атындағы Семей Мемлекеттік Қазақ музыкалық драма театры, Музыкалық жас көрермен театры, Астана мюзикл т.б. аталмыш өнер ордаларында сахналанған музыкалық қойылымдар көрермен ықыласынан шығуда. Тарихи деректер бойынша, Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ Ұлттық драма театрының шымылдығы 1934 жылы 13 қаңтарда М.Әуезовтың «Айман – Шолпан» музыкалық комедиясымен шымылдығы ашылған болатын. Осы кезеңнен бастап мемлекеттік театрлар құрылып, жеке жанр ретінде ерекшеленетін музыкалық туындылар қатары көбейді. Ғасырлық тарихы бар театр кеңістігінде репертуарлар жаңашылдығы өзекті мәселе туындатып отыр. Бүгінде

арнайы бағыт ұстанған өнер ошақтарындағы репертуарлардың басым бөлігін драмалық шығармалар толықтыруда. Бұл кемшін қателіктер салдары актердің дауыс диапазоны мүмкіндіктерінің аздығынан ба, әлде сәтсіз таңдалған пьесалар ма? – деген сауалдар тудырады.

Музыкалық театрларға жыл сайын білікті мамандар дайындап отырған білім мектептері – Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА және Қазақ ұлттық өнер университеті саналады. Оқу орындарында үйретілетін 4 жылдық «Музыкалық театр артисі» білім беру бағдарламасының ерекшелігі актер дауысының және музыкалық қабілетін дамытуына басты назар аударуында. Оқыту жүйесін зерттеу барысында концертмейстер және хорды дирижерлеу мамандарының жетіспеушілігі, вокалдық ансамбль, жеке ән салу, музыкалық сауаттылық пәндерінен сағаттардың аздығы т.б. мәселелер әлі күнге дейін шешімін таппады. Сонымен қатар, музыкалық театр артисін дайындайтын білім беру бағдарламаларын қайта қарастыру керек. Осы ретте, ГИТИС мектебінің профессоры, ресейдің халық артисі Н.И.Васильев айтқандай: «Театр өнеріне бағытталған жоғары оқу орындарында студенттерді вокалдық-сахналық шеберлікке оқыту бағдарламасын қайта қарауға қажеттілік туындаған уақыт келді...»[1,5]. Көршілес ресей елінде осы мамандыққа талапкерлер арнайы музыкалық орта біліммен ғана қабылданып, 5 жыл толық күрделі үдерісті өтіп шығады. Жоғары оқу орыны дауысты бұзбайды, қойылған дауысты ары қарай жалғап алып кетеді. Музыкалық сауаттылық пәнін жетік меңгерген мамандық иелері вокал пәнін аптасына 4 рет өтеді. Оқуды аяқтаған студенттер опералық театрдың солистері, артистер болып шығады. Ал егер дауысты басқаша қоямын десеңіз, 2 жыл уақыт қайта құруға кетеді, бұл дегеніңіз жұмыстың артқа тартуы.

Бүгінгі театр актерлік өнерге үлкен талаптар қойып отыр. Опералық театр артисі, мюзикл артисі мамандарын дайындайтын мамандандыруларды жоғары оқу орындарына қосу қажет деп есептеймін. Бәсекеге қабілетті музыкалық театр актеры дайындау үшін біз әртүрлі стильдер мен жанрларда жазылған материалдар ұсынып отырмыз ба!?! Қазақ театрларындағы музыкалық спектакль репертуарларын бір шолып қарасақ: «Қамар Сұлу», «Қалқаман Мамыр», «Абай», «Сыған серенадасы», «Қыз Жібек», «Қожанасыр тірі екен», «Қайран, Майра!», «Жаяу Мұса», «Аршын мал алан», «Абай – Тоғжан», «Айман- Шолпан», «Ән Мұхит», «Ғұрып», «Жыр Жолбарыс», «Мұқағалимен сырласу».

Берілген шығармалардан жарқын бейнелер жасау үшін актерлік қабілеттен бөлек сыртқы техника мен ырғақты сезінуді, бейнелі пластиканы, дауыс диапазон кеңдігін талап етеді. «Жаңа заманның актері, әсте, қалыпқа сиюға тиіс емес. Болашақ – жастардікі болса, әсіресе, сахна саласы мамандарына сегіз қырлы, бір сырлылық қасиет тән» - деп, актер тәрбиелеуде К.С.Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Владимир Немирович-Данченко, Михаил Чехов, Ежи Мариан Гротовский, Питер Брук сынды театр өнері майталмандарының актерлік, режиссерлік кәсіби әдістемелерін негізге ала отырып, қазақ өнерінің бары мен жоғын түгендеп, әлемдік театр өнері талабына толыққанды жауап бере алатын жаңа толқын театры актерлерін тәрбиелеп шығуды алдымызға мақсат етіп қоюымыз қажет.[2]

Актер - үлкен философ. Ұстаздар әр сабақта үнемі пікір таласып, жастардың жаңашыл ойларымен бөлісіп, ортақ мәмілеге келу арқылы тың дүние тудыруымыз керек. Шәкірттердің ұғынықты ойларын, дербес көзқарастарын батыл түрде ортаға салып, үнемі ой бөлісіп отыруын құптауымыз қажет.

Біздің қояр талабымыз ол – жанжақтылық. Бір басына неше түрлі өнер түрін тоғыстырып, соны шегіне жеткізіп меңгергенде ғана шын кәсібилік биігіне көтерілетіндігін санаға сіңіре аламыз. Білім беру бағдарламасының 4 жылында жарысқа түсер жарау аттай кәсіби шындалып, сахнадағы ұзақ та сынға толы соқпағын еш қиындықсыз жалғастырып кетуіне себепкер боламыз.

Бүгіншіл мақсатпен емес, ертеңшіл мұратпен өмір сүруге үйретуіміз керек.

«Сахнагер пьесамен алғашқы таныстықты бастағанда, жұмысты «ақ парақтан» бастап кету оңай емес. Актер, алдымен, театрдың таптаурын үрдісі мен штамптарынан босап, пьесаны өз «көзқарасымен» оқып шығуды әдетке айналдыру керек» [3]- дейді Н.Жақыпбай.

Неге дүниежүзілік мәдениеттен, тәжірибеден өзімізге, қазаққа керекті дүниені алып сахнаға шығару үшін, көрерменге көрсету үшін ізденбейміз!?

Музыкалық спектакль коюшылардың көпшілігі фонограммадан бас тартып, мюзиклге, жанды дауыста өнер көрсетуге ниет білдірді. Ал ол үлкен дүниежүзілік сахналарда «мюзикл» атауымен танылды. Ол музыкалық театр түрлерінің ішіндегі ең танымалы. Мюзикл - XX ғасырда

пайда болған музыкалық театрдың жалғыз түрі. Мюзикл Бастапқыда Операның «элиталық» өмірінен және белгілі бір дәрежеде опереттадан тыс болған водевильдің көркемдік және музыкалық қарабайырлығын жеңді. Оның ғасыр бойындағы шығармашылық эволюциясы шексіз алуан түрлілігімен, ізденіс тереңдігімен және жетістіктердің шыңдарымен таң қалдырады.

Қазіргі мюзикл стилистикалық шектеулерді іс жүзінде білмейді. Мюзикл сонымен қатар жаңа музыкалық ағымдарды танымал етуші болып табылады. Танымал музыкадағы барлық жаңа нәрселер — әр ерекше интонация, үйлесімділік, текстура, тембр, ритм, би стилі және т.б. - оның қолданылуын тапты. Мюзикл эстрадаға жақын танымал бұқаралық жанр ретінде әрдайым музыкалық сәнге сезімтал және оны сақтауға тырысады. Бірақ поп-музыкада пайда болған белгілі бір музыкалық инновациялар мюзиклмен жаңа сапаға қайта өңделіп, өз кезегінде эстрадаға, кино мен театрға әсер етті. «Вестсайд тарихы» қазіргі заманғы джаз стильдерінің (hard bop, cool, 3rd Stream) көпшілікке танымал болуына ықпал еткенін немесе Jesus Christ Superstar операсының барлық танымал музыканың дамуына революциялық әсерін атап өту жеткілікті.

XX ғасырдағы мюзикл өзінің әлеуметтік-мәдени рөліне сәйкес іс жүзінде өткеннің классикалық музыкалық театрының аналогы, оның алмастырушысы болды. Мюзикл қоғамның бұрын театрға жат бөлігін театрмен таныстыруға мүмкіндік берді. Мюзикл арқылы көпшілік Шекспир мен Сервантестің, Лопе де Вега мен Диккенстің, Бернард Шоудың сюжеттерін таныды, олардың кейіпкерлеріне жанашырлық танытып, жоғары әдебиет идеялары туралы ойлады.

Бродвей мюзиклінің ең жақсы жылдарындағы жалпы күнделікті аудиториясы еуропалық музыкалық театрлардың барлық көрермендерімен салыстырылды. Осылайша, соңғы онжылдықтардағы мюзикл бұқаралық мәдени демалыстың көркемдік жағынан жоғары сапалы нұсқасы болып табылады, ол көпшілікке, соның ішінде өте жоғары білімді және эстетикалық тұрғыдан дамыған, қол жетімді емес (барлық жағынан) операны және опереттаны сәтті алмастырады.

Әлемдік деңгейдегі «Красавица и чудовище» 1991 ж, «Король Лев» 1994ж , «Шаг вперед» 2006 ж, «Зверопой» 2021 ж, «Богемская рапсодия» 2018ж, «Рапунцель: Запутанная история» 2010 ж, «Аладдин» 2019 ж, «Звезда родилась» 2018 ж, «The box» 2021 ж, «Величайший шоумен» 2018 ж,

«Бурлеск» 2010 ж, «Ла ла ленд» 2016 ж, «Yesterday» 2019 ж, «Рокетмен» 2019ж, «Аннетт» 2021 ж мюзиклдері заман талабының өзгеруінің айғағы. Ал осы талаптарға сәйкес келу үшін, біздің түлектер негізгі базаны колледж қабырғасынан алып келеді ме? Толыққанды өз дауысын мен пластикасын игерген актер ма!? Ал «Мюзикл» пәні бойынша студенттер эстрадалық бағытта ән айта білуі қажет. Осы 2022 жылдың өзінде шет елдерде 20 киномюзиклдер қойылған: «Боги хеви-метала» (Metal Lords АҚШ комедия), «Матильда» (Ұлыбритания), «Зачарованная 2» АҚШ, «Пиноккио» АҚШ, «Мюзикл: 13» АҚШ, «Бэкстейдж за кулисами» Италия, «Сердце» Үндістан, «Кроссовушка» АҚШ және т.б.

Дипломдық спектакльдерге, қойылымдарға ұлттық музыканы, салт-дәстүрі мен мәдениетіне қатысты тақырыптар классикалық және тарихи пьесалар арқылы халқымыздың ұлттық келбетін сақтап қалуға арналған қаншама пьесалары қоямыз. Дегенмен қазіргі заман талабына сай, музыкалық театр актеры болу үшін, музыкалық водевильдерден бастап, музыкалық үзінділерді, (отрывок) мюзиклдерді алуымыз қажет.

Қойылымның көркемдік қуатын байытып, сағыныш сезімін сәулелендіріп, спектакльге сұлулық үстеп тұрған негізгі бейнелеуші құрал – ән. Қазір ақпараттық майдан ғасыры. Ғылыми-техникалық өркениет көрермен қызығушылығына қарай талғамды-талғамсыз өнімдердің өлшеусіз түрін ұсынып үлгерді. Жахандану жан бітірген бұл бәсекеге қарсы тұрарлық рухани тіні мықты иммунитет керек. Сұранысқа қарай ұсыныс беруге, сонымен бірге ұлттық құндылықтарымызды жоғалтып алмайтындай өнер тудыру міндетін жүктеген алдымызда үлкен сын тұр. Сондықтан театрға да жаңашыл бағыт, формалық ізденістер ауадай қажет.

«Өмірімнің кредосы – шеңберден шығу. Шеңберде қалып қойсаң қайталау пайда болады» - дейді Н.Жақыпбай. Не істеу керек? Шегінерге жол жоқ. Өнер жасықтарға қол емес, өнер – жанкештілік. Алға қойған мақсат жолынан айнымау керек, адаспау шарт! [3]

#### **Пайдаланған әдебиеттер:**

- 1.М.Кнебель – О действенном анализе пьесы и роли, ГИТИС, 2022
- 1.5. А.И.Вейценфельд – «Массовая музыкальная культура»
- 2.Н.Жұмабай – Қиялдан қиянға самғаған бір пенде...- Көкшетау: «Надежда» 2050» ЖШС, 2022. – 6 б, 102 б,
- 3.Н.И.Васильев – Вокальная техника оперного артиста»

## II – Секция

Қазіргі әлемдегі өнердегі коммуникация

### ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

**Мамедов Раджаб Кенан оглы**  
**Институт Архитектуры и Искусства**  
**Национальной Академии Наук Азербайджана,**  
**Ведущий научный работник отдела «Театра, кино и**  
**телевидения»**

**Доктор философии по искусствоведению**  
**(Азербайджан)**  
**+994503107572**

E-mail: [rajab.circushistory@gmail.com](mailto:rajab.circushistory@gmail.com)

**Аннотация:** В статье говорится о коммуникативных и творческих особенностях национального циркового искусства Азербайджана. Подчеркивается, что канатоходцы, атлеты, комедианты и другие артисты во время своих выступлений как правило, старались установить тесный контакт со зрительской аудиторией и выступать в интерактивной форме. Исторический опыт азербайджанского цирка показывает, что по сравнению с другими видами, цирковое искусство в силу своих коммуникативных особенностей имеет более широкие возможности в плане представления национально-культурных ценностей на международной арене. Автор пытается обосновать этот тезис, приводя конкретные примеры о международных успехах профессиональных цирковых артистов Азербайджана, а также о месте и значении национального фольклора, вековых обычаев, традиций, духовно-нравственных кодов в их творчестве.

**Ключевые слова:** азербайджанское цирковое искусство, коммуникативность в искусстве, национально-духовные ценности, фестивали, гастроли.

**Rajab Mammadov (Azerbaijan)**

## Communication problems of Azerbaijan circus art In the modern world

**Resume:** The article discusses communicative and creative aspects of the national circus art of Azerbaijan. It is emphasized that tightrope walkers, wrestlers, comedians and other artists tried to establish close contact with the audience and perform in an interactive manner during their performances. The historical experience of the Azerbaijani circus shows that circus art, due to its communicative features, has greater opportunities in terms of introducing national and cultural values to the world, compared to other types of art. The author tries to justify this thesis about the role played by national folklore, traditions, moral codes born from national-cultural characteristics in the work of professional circus artists of Azerbaijan, and about the world-scale success of our circus artists.

**Key words:** Azerbaijan circus art, communicativeness in art, national-moral values, festivals, tours.

Несмотря на то, что профессиональный цирк в Азербайджане появился относительно недавно, национальное цирковое искусство корнями уходит в глубину веков. Во время народных празднеств, различных церемоний, площадных игр, импровизированных спектаклей, спортивных состязаний можно было встретить элементы многих современных цирковых жанров. Здесь же зарождались и современные принципы восприятия цирковых представлений, которые всегда отличались коммуникативно - творческим характером и были немыслимы без активного участия зрителя. Выступления канатоходцев, пехлеванов, народных комиков, дрессировщиков обязательно включали в себя интерактивные моменты прямого общения со зрителем, исполнители постоянно соотносили свое поведение со зрителем с целью находить новые возможности установления диалога. Эти творческие принципы нашли свое отражение и в современном цирковом искусстве Азербайджана. «Общение зрителя и артиста в условиях цирка имеет определенное преимущество по сравнению с другими жанрами и видами искусства в силу универсальности цирка как искусства. В цирке создается дружественная атмосфера понимания необходимости осуществления контакта, выраженного в эмоционально-интеллектуальной связи субъектов контакта. Установление контакта между зрителем и артистом

является внутренней потребностью цирка, его высокой ценностью, формой утверждения индивидуального бытия каждого участника диалога: артист-зритель» (б. с.10).

Цирковое искусство, в силу своей специфики, является также важным средством межкультурной коммуникации. Язык циркового произведения, как правило, понятен каждому и в основном не имеет лингвистических, национальных, возрастных ограничений. По этой причине, выступления артистов цирка могут нести в себе мощный заряд национальных, культурных, нравственных ценностей своей страны. Еще в начале прошлого века, профессиональные артисты Азербайджанского цирка, всемирно известные атлеты, чемпион мира по Французской борьбе Сали Сулейман, Народный артист Азербайджана Рашид Юсифов, знаменитый дрессировщик Алекпер Фаррух и многие другие с успехом выступали за пределами страны, представляя национальное искусство.

С развитием профессионального циркового искусства в Азербайджане, появились предпосылки и широкие возможности представлять национальные культурные ценности за рубежом. Первая национальная цирковая программа под названием «Азербайджанская свадьба», созданная в 1946 году по инициативе гениального композитора и великого государственного деятеля Узеира бека Гаджибейли, включающая в себя элементы национальной музыки, танцев, самобытных народных обрядов, была совершенна не только с точки зрения циркового искусства, она также ярко отражала все богатство, разнообразие и красоту Азербайджанской национальной культуры. В программе участвовали знаменитый канатоходец Рза Алихан, «Сестры Улдуз» - Сона, Шафига и Гюльназ, с танцами на проволоке, Марал ханум Ширинова с дрессированными собачками, акробат Исмайыл Мирзоев, группа акробатов – Николай Горковенко, Виктор Хелая и Хосров Абдуллаев с номером «Три брата» (Х.Абдуллаев также выходил на манеж с оригинальным номером «соло-жонглер»), Шурия Самедова с номером «каучук», заклинатель змей Софу Джафаров и другие артисты демонстрировавшие высокое исполнительское мастерство. А такие номера, как «Коса-коса» с участием Дадаша Шараплы, Юнуса Агаева, Асада Рзаева, юмористические сцены «Насреддин и Бахлул Даненде» братьев Юнуса и Юсуфа Агаевых, финальная сценка «Зорхана» в исполнении группы пахлеванов под руководством Сали Сулеймана создавали особый настрой, воодушевляя зрителей. Вся программа

сопровождалась оркестром, а также национальной музыкой и танцами. [8. с.6]

Народный писатель Ильяс Эфендиев в своей рецензии на спектакль особо отмечал, что программа и по содержанию и с точки зрения циркового искусства ярко отражает национальную культуру и не уступает Европейским образцам искусства: «Азербайджанский цирк – плод мудрости, острого ума, безграничного таланта нашего народа. Основу этого цирка составляют богатые обычаи и традиции нашей страны. Товарищи, создавшие цирк, с этой точки зрения, поступили совершенно верно. Они мастерски исполнили художественные образы, удивительные трюки, вобравшие в себя всю мудрость и духовное богатство народа, в сочетании с достижениями Европейского циркового искусства» [7].

Действительно, благодаря своему разъездному характеру, вскоре этот коллектив стал играть ключевую роль в пропаганде Азербайджанского искусства, национально-духовных ценностей, обычаев и традиций нашего народа за рубежом. Завершив выступления в Бакинском государственном цирке, коллектив отправился на гастроли в Москву.

3 июля 1946 года состоялось первое выступление коллектива Азербайджанского национального цирка на манеже Московского ордена Ленина государственного цирка [1]. Выступив в Москве в течение полутора месяцев, коллектив смог собрать более 150 тысяч зрителей [5]. Успех этой программы заложил отличный фундамент для будущих гастролей. Выступая с этой программой до 1951 года, наши артисты цирка на высоком уровне демонстрировали свое мастерство, национально-духовные ценности, обычаи и традиции нашего народа в десятках крупных городов Советского Союза. Поскольку опыт создания национальных цирковых программ полностью оправдал себя и принес нашей республике большую известность, в последующие годы в Азербайджане были созданы программы «Мы из Баку» (1959), «Знак на скале» (1966), «Огни Азербайджана» (1987). Создание национальных цирковых коллективов, несущих в себе большую коммуникативную информацию о культурной самобытности своих народов, было уникальным достижением Советского цирка. Первым, в 1942 году, был создан Узбекский национальный цирковой коллектив. Азербайджанский коллектив, созданный в 1946 году, стал вторым. В последующие годы были созданы и успешно выступали Белорусский, Грузинский, Казахский, Кыргызский, Латвийский, Литовский, Узбекский, Украинский,

Башкирский, Татарский, Цыганский и другие национальные программы. Постоянно раскрывая мощный творческий потенциал народов, Советский цирк стал уникальным культурным событием в истории мировой культуры.

Начиная с 20-х годов прошлого века все вопросы связанные с цирковым искусством решались в «Центральном управлении государственных цирков» (1922-1931). В последующие годы на базе объединения, действовавшего под названием «Государственное объединение музыки, эстрады и цирка» (1931-1936), был создан «Всесоюзное государственное цирковое художественно-производственное объединение» (1936-1957). Это объединение при Министерстве культуры СССР обеспечивало хозяйственную деятельность цирковых предприятий, руководило творческой работой стационарных цирков и цирковых коллективов, осуществляло процесс подготовки артистов, работающих в различных жанрах. В 70-х годах прошлого века в составе объединения находились 61 стационарных и 15 передвижных цирковых предприятий, в том числе Бакинский государственный цирк, 14 национальных цирковых коллективов, в том числе национальный цирковой коллектив Азербайджана, 55 коллективов «Цирк на сцене», а также «Цирк на воде», 2 «Цирка на льду», 13 передвижных зооцирков [4. с.356]. «Союзгосцирк» также организовывал зарубежную гастрольную деятельность советского цирка. Эти гастроли не только приносили стране широкую известность, но и обеспечивали огромную прибыль в иностранной валюте. «В 1956 году состоялась первая зарубежная поездка советской цирковой программы. Советские артисты сначала победили на Международном фестивале циркового искусства, проходившем в Варшаве, после этого были гастроли в Бельгии, Франции и Англии, а затем во многих странах мира. Эти гастроли разнесли славу советского цирка по всему миру» [3. с.6].

Импресарио, занимавшиеся организацией циркового дела в зарубежных странах, внимательно следили за развитием циркового искусства в Советском Союзе, конкурируя с коллегами за право пригласить лучшие цирковые номера и аттракционы. За короткое время программы, гастролирующие за рубежом под рекламой «Московский цирк», стали мировым брендом. Советские цирковые программы ежегодно отправлялись в более чем в 60 стран мира, привлекая в казну огромное количество иностранной валюты. Правда, по законам того времени артистам выплачивалась небольшая часть из этой суммы, а

оставшаяся сумма шла на строительство стационарных цирков, цирковых гостиниц, создание новых цирковых произведений, и покупку для дрессировщиков экзотических животных из-за границы.

Многие азербайджанские артисты также успешно представляли наше национальное цирковое искусство за пределами советского союза. Несмотря на то, что Национальный цирковой коллектив Азербайджана повсеместно пользовался большим успехом, программа никогда не выступала за границу в полном составе. В советский период, вплоть до 90-х годов прошлого века, азербайджанские артисты становились участниками цирковых программ, гастролирующих в зарубежных странах. Так, народный артист Азербайджана Хосров Абдуллаев выступая в начале своей карьеры как жонглер, а позже с великолепным иллюзионным аттракционом, успешно гастролировал во многих странах мира, в том числе в Иране, Индии, Бирме, Румынии, Бельгии. Известный иллюзионист, выступавший также с большим аттракционом дрессированных животных, заслуженный артист Азербайджана Мансур Ширвани был участником гастролей в Монголии, Венгрии, Чехословакии. Кроме того, он сыграл роль венгерского иллюзиониста в фильме «Две улыбки» (1970) режиссера Якова Сегеля снятого на киностудии «Мосфильм». В 1975 году Мансур Ширвани принял участие в еще одном международном проекте киностудий «Баррандов» (Чехословакия) и «Мосфильм» (СССР), снявшись в фильме «Соло для слона с окрестом». В этом фильме режиссера Олдржиха Липского, в центре всех событий находился дрессированный слон Рези, Мансура Ширвани. Народный артист Азербайджана и Российской Федерации, эквилибрист, акробат Тофик Ахундов, в последующие годы создавший уникальный номер с дрессированными бегемотами и обезьянами, также с успехом выступал во многих странах мира. Каждый его приезд вызывал огромный интерес публики, он выступал во многих крупных цирках мира, в том числе и в Американском цирке Барнума и братьев Ринглинг. В советские годы многие наши артисты – мим-клоуны братья Алик и Илья Нисановы, воздушные гимнасты Тамилла Назирова и заслуженный артист РФ Руфат Назиров, эквилибрист, акробат, заслуженный артист РФ Рауф Расулов, клоун, музыкальный эксцентрик Эльчин Ширинов, дрессировщик Эрик Исрафилов, создавший поэтический номер с дрессированными верблюдами, Аслан Абдуллаев, выступающий в известном коллективе канатоходцев «Фрески Гобустана», Сабир Самедов, Камал Джабраилов и Азер Гамзаев, выступавшие в конно-акробатской группе Юрия

Мерденова «Кубанские казаки», Заслуженный артист Российской Федерации Мурад Абдуллаев, выступавший с дрессированными обезьянами, канатоходец Максим Муслимов, артист всемирно известного аттракциона «Прометей», акробатка, воздушная гимнастка, эквилибристка Ирада Искендерова-Столярова и многие другие с честью представляли нашу страну во время зарубежных гастролей Советского цирка.

С развалом Советского Союза перестало функционировать Всесоюзное объединение цирков, напоминавшее огромную империю, объединявшую вокруг себя всю цирковую систему. Российская государственная цирковая компания, созданная 9 апреля 1992 года, как правопреемник советского цирка, приняла в свой состав лучшие цирковые номера соседних стран, а остальные артисты были уволены и отправлены на родину. В создавшейся ситуации многие наши соотечественники, работавшие в цирковой системе, потеряли работу. Хотя Бакинский государственный цирк перешел в ведение Министерства культуры Азербайджана как стационарное предприятие, большинство наших всемирно известных артистов, считавшихся золотым фондом национального циркового искусства, устроились работать в зарубежные компании и приняли гражданство этих стран. К сожалению, в течение последних лет, наши артисты, добившиеся успехов на престижных цирковых фестивалях мира, представляли те страны, где в настоящее время проживают, а не свою родину. Айдын Исрафилов, жонглер на моноцикле с оригинальным номером «Эксцентрика с обезьяной», стал обладателем «Серебряного клоуна» и двух спецпризов молодежного фестиваля в Монте-Карло «Premiere Rampe 1997», а также специального приза на фестивале «Цирк завтра» (Festival Mondial Cirque De Demain), проходивший в Париже. Кроме того, Айдын успешно выступал на международных фестивалях циркового искусства, проходивших в Чжухае (Китай), Льеже (Бельгия) и Гренобле (Франция). На фестивале в Монте-Карло, который считается фестивалем номер один в мире цирка, успеха в составе известных цирковых коллективов добились еще два наших соотечественника, удостоившись приза "Серебряный клоун" - в 1994 году Намиг Багиров, выступавший в составе акробатической группы «Русские качели» под руководством Владимира Довейко и в 1998 году Максим Муслимов, выступавший в знаменитом аттракционе канатоходцев "Прометей". В 2012 году на этом фестивале обладателем «Бронзового клоуна» стал воздушный гимнаст Аллахверди Исрафилов, вместе с

партнершей Галиной Головачевой. «Анар Джабраилов, выступающий в жанре «Жонглер со шляпами» с юных лет был участником многих международных фестивалей мира. Он завоевал множество ценных призов, в том числе в 2015 году Гран-при международного фестиваля в Израиле, а также в 2018 году стал победителем фестиваля «Апрельская весна» в Пхеньяне» [9. с.60].

Сегодня в разных концах мира можно встретить как наших известных мастеров цирка, добившихся больших успехов на мировой арене, так и талантливых представителей молодого поколения. Народный артист Азербайджанской Республики и Российской Федерации Тофик Ахундов, создавший прекрасный аттракцион с экзотическими животными, Эрик Исрафилов, выступающий с дрессированными верблюдами, Камал и Анар Джабраиловы, с дрессированными обезьянами, цирковая семья гимнастов и акробатов под руководством Заслуженного артиста РФ Рафика Алиева сейчас работают в Росгосцирке, Алихан Алиханов, руководитель группы канатоходцев «Сталкеры», а также сложного номера эквилибристы на першах «Странники» в Московском цирке имени Ю. Никулина, клоун, музыкальный эксцентрик Эльчин Ширинов, выступающий под псевдонимом Джино Франкини, в Китае в крупнейшем стационарном цирке «Чанг Лонг». Эквилибрист Узеир Новрузов, гимнаст Араз Гамзаев и акробатка Айла Ахмедова, ранее выступавшие в составе известной канадской компании "Cirque du Soleil" в настоящее время живут и работают в Лас-Вегасе. Братья Узеира Новрузова, Октай и Тельман, тоже много лет работали в разных странах Европы, принимали участие в международных цирковых фестивалях. Октай, выступающий на свободной проволоке, в комическом образе «дирижера», также исполняет силовой акробатический номер, вместе с младшим братом Тельманом. Айдын Исрафилов, один из лучших цирковых артистов мира в своем жанре, сейчас представляет Минский государственный цирк.

Пропаганда национально-духовных ценностей, обычаев и традиций Азербайджанского народа за пределами нашей родины было актуальным всегда. С первых лет государственной независимости Азербайджанской Республики, Бакинскому Государственному Цирку удалось организовать успешные гастроли национальных цирковых программ за рубежом. Первая такая гастроль состоялась по приглашению мэрии города Анкары в 1992 году. Организацией гастролей руководил директор Бакинского государственного цирка, Заслуженный работник культуры Магбет

Бунятов. Представления проходили в цирковом шапито вместимостью 3000 зрителей, установленном в центре города Анкара, на площади «Ипподром», возле Культурного центра имени М.К.Ататюрка. Премьера национальной программы Азербайджанского цирка, состоявшаяся 18 июля 1992 года, вызвала большой интерес горожан. В программе участвовали конно-акробатический ансамбль «Джигиты Азербайджана» под руководством Сабира Самедова, акробатический ансамбль «Ритмы Азербайджана» под руководством Мирзы Аббасова, бакинец Константин Бессонов с дрессированным медведем, Рамиз Ибрагимов, исполняющий «Танец с кинжалами», канатоходец Гасанага Хамдуллаев, Рашид Аминов с номером эквилибр на катушках, а также артисты Российской цирковой компании. Сопровождал программу оркестр Бакинского государственного цирка. Каждое выступление артистов из Азербайджана зрители встречали с большим энтузиазмом. В газете «Ени улус» об этом было написано: «Бакинский государственный цирк начинает свои выступления с коллективом азербайджанских артистов из 65 человек и большим количеством дрессированных животных, в том числе в программе выступают артисты Московского цирка, известного как самый лучший цирк в мире. Представления цирка, установленного перед Культурным центром Ататюрка, послужат развитию дружбы и братских отношений между двумя странами» [2].

В 1994 году в Бакинский цирк обратилось руководство цирка «Халил Огаб», Исламской Республики Иран, и предложили провести совместные гастрольные представления в Иране. Сначала представления планировалось показывать в шапито, принадлежащем цирку «Халил Огаб». Однако, из-за огромного интереса к программе, было решено работать во дворцах спорта крупных городов Ирана. Программа полностью состояла из мужчин, поскольку в Иране женщинам было запрещено выступать в цирке. Представления сопровождал оркестр Бакинского цирка. Спектакли вызвали большой интерес в Бабулсаре, Шахруде, Араке, Хоррамабаде, Хамадане, Тегеране и других городах. В 1998 году коллектив Бакинского государственного цирка опять получил приглашение в Иран. Выступления азербайджанской программы, которые с аншлагами проходили в центральном дворце спорта города Рашт, были встречены публикой с большим воодушевлением. В последующие годы Бакинский государственный цирк также осуществлял успешные гастроли в Турции. Коллектив выступил в Анкаре в 1997 и 1998 годах, в

Эскишехире в марте 1998 года, в Кайсери в 1999 году, в Трабзоне, Малатье, Эрзуруме, Эрзинджане и Карсе в 2000 году.

На современном этапе развития Азербайджана, одной из главных задач, стоящих перед деятелями культуры, является сохранение, обогащение и популяризация национальной культуры за рубежом. Исследуя проблемы интеграции национальной культуры в мировое культурное пространство, необходимо глубже изучать творчество артистов национального цирка и историю гастролей цирковых программ за рубежом. Как было указано выше, национальные цирковые коллективы в прошлом успешно справлялись с этой задачей, представляя зрителям всего мира яркое, неповторимое художественное наследие Азербайджанской культуры. Для развития и популяризации национального циркового искусства в мире, прежде всего, необходимо создать концепцию его развития. Все творческие силы, представляющие азербайджанский цирк, должны объединиться вокруг одного центра. В роли такого центра может выступить Бакинский государственный цирк. Здесь же, можно воспитывать молодых артистов, создавать новые цирковые произведения, организовывать отечественные и зарубежные гастроли азербайджанских артистов. Мировой опыт подтверждает эффективность такого подхода. Например, в Китае в каждой провинции есть свой цирк, где функционируют три труппы. Пока одна из них, работает внутри страны, вторая гастролирует за рубежом, и средства, заработанные этими программами, позволяют воспитывать молодых артистов, создавать новые цирковые номера в третьей труппе. Цирковое дело имеет большие перспективы в вопросе международных коммуникаций в искусстве, просто, нужно привлекать к работе в этой сфере профессионалов и создавать для них необходимые условия.

### **Использованная литература:**

1. «Азербайджанский цирк в Москве», газета «Правда» 05 июля 1946 г. № 158 (10240)
2. «Великолепный цирк» газета "Ени улус", Турция, №2161 21 июля 1992 г.
3. «Советский цирк», Авторский коллектив, изд.: "Союзгоцирк", 1967, 140 стр.

4. «Цирковое искусство России: энциклопедия». видеть редактор Швыдкой М.Е., Москва, Научное издательство "Большая Российская Энциклопедия", 2000, 480с.
5. Азербайджанский Государственный Литературно-Художественный Архив имени С. Мумтаза, ф. 582, оп. 1, ед. хранения 1 - из справки от 08.05.1959.
6. Баринов В.А. «Коммуникация – основа циркового диалога», журнал «Гуманитарный вектор» 2011 № 2(26)
7. Газета «Коммунист», 12 июня 1946 г., № 117.
8. Мамедов Р. «Азербайджанский цирк 70-х» «Азербайджанский полиграф» 2016. 56 с.
9. Мамедов Р. Журнал «Рожденный в опилках» Регион плюс №08 (428) 15 апреля 2021 г.

УДК – 7.01

## **КОМПЛЕМЕНТАРНЫЕ КОМПЛИМЕНТЫ О МИРОВОЙ ГАРМОНИИ**

Гафаров Видади Рамиз оглы  
Институт Архитектуры и Искусства  
Национальной Академии Наук Азербайджана,  
Заведующий отдела «Театр, кино и телевидения»,  
Доктор философии по искусствоведению, доцент  
Баку, Азербайджан  
+994503447088  
E-mail: vidadi-qafarov@rambler.ru

**Аннотация:** В статье выдвигается тезис о том, что синкретизм - это проявление мировой гармонии, и автор пытается обосновать этот тезис в контексте материальной и художественной целостности мира. Автор отмечает, что и человек живущий на планете Земля, обреченной вращаться вокруг Солнца, несвободен по этой причине. Но в то же время, поскольку человек пришел в мир в качестве посредника, медиатора, он выполняет миссию носителя мировой гармонии и синкретизма, и все, что он создает, обладает свойством синкретизма.

**Ключевые слова:** синкретизм, гармония, человек, Земля, медиатор.

**Vidadi Gafarov**

### **Complementary compliments on world harmony**

This article argues that syncretism is a thesis of manifestation of secular harmony and the author tries to substantiate that this thesis is in the context of the artistic and aesthetic integrity of the world. The author emphasizes that the Earth is doomed to revolve around the Sun, because man who living on the Earth is not free for this reason. At the same time man fulfills the mission of secular harmony, syncretism as a mediator since human existence and everything created by man has the element of syncretism.

**Key words:** syncretism, harmony, man, the Earth, mediator.

### **Первый комплимент**

Здравствуй...

... Сегодня третье число, вчера было второе, а завтра будет четвертое...

... А Солнце об этом не знает. Потому что для него не существует ни годов, ни месяцев, ни дней недели. Оно (Солнце) «стоит» на месте, вращается для себя и вращает нас вокруг своей оси, дарит нам жизнь, а также лишает нас свободы – не отпускает нас от себя...

Однако мы каждый день ждем Его восхода, как будто Оно куда-то ушло. Как вчера, как сегодня ждем Его восхода, уверены в том, что Солнце вновь взойдет (откуда?), наступит заря (где?), Оно вновь постепенно взойдет на свою вершину (куда?) и вновь начнет постепенно клониться к закату, наступит вечер и Солнце зайдет (?), наступит ночь. Взойдет (?) Луна, чтобы уложить нас. Солнце уйдет (?), чтобы разбудить спящих...

... Все это повторится и завтра и послезавтра. Ибо как у природы, у истории, у Солнца нет дня отдыха, Солнце вообще не спит. Так как у Солнца нет ночи. Для Солнца существует только день, день заменяет Ему даже ночь!

\*\*\*

«Писатель-сюрреалист подтверждает, что «вещь в себе» Иммануила Канта –это истина, у каждого видимого объекта существует еще одна невидимая сторона и мир цел только в единстве видимого и невидимого» [1, с. 89].

### **Второй комплимент**

На свете живут две культуры, вернее, Мир живет с двумя культурами, а еще вернее Мир живет в двух культурах – в двух комплементарных культурах: Восточной и Западной. А почему не Северная и Южная, а именно Восточная и Западная культуры? Потому что Солнце – свет нашей Земли восходит не на Севере или Юге, а на Востоке, а заходит оно Западе. Линия, траектория его движения направлена именно с Востока на Запад.

Восток находится на правой стороне планеты Земля, а Запад – на ее левой стороне.

Народы Востока (которые живут на правой стороне планеты Земля) пишут и читают справа налево, а западные народы (левые) – слева направо.

Восточные народы пишут и читают с востока на запад, а западные народы – с запада на восток.

Восточные народы смотрят с Востока на Запад, а Западные народы – с Запада на Восток.

Когда на Востоке полдень, на Западе наступает вечер, а когда на Западе полдень, на Востоке – вечер.

Однако и Восток, и Запад видят Мир в семи цветах. И Восток, и Запад слышат звуки Мира в семи нотах.

\*\*\*

«... Зрение не выхватывает форму из фона или контекста, а воспринимает как первое, так и второе» [2, с. 24].

«...жизнь языка, (*разговорного языка – В.Г.*) по существу, совершенно не отличается от жизни других живых организмов – растений и животных» [3, с. 42].

### **Третий комплимент**

Мы должны принять одно: Мир (Земля), в котором мы живем, не живет своей жизнью, он обречен, замкнут, метафизичен. Планета Земля

уже на протяжении нескольких миллионов лет вертится вокруг Солнца и вокруг своей оси. Еще она вертится по неизменной, одинаковой траектории, по неизменной линии, не может выйти из своей оси, черты, линии, не может избавиться от обреченности. В действительности, это вообще невозможно. Ибо момент избавления планеты Земля может стать моментом Ее смерти.

Следовательно, невозможно также освобождение Человека, живущего в несвободном мире. Значит, и Человек приходит в мир как посредник, как проводник, как медиатор, рождается и живет как синкретическое существо. Потому что, он рождается и живет в медиативном, синкретичном Мире. И все, созданное Им, включает в себя синкретичность.

\*\*\*

«Эта теория (*теория относительности – В.Г.*) во всех системах инерции опирается на максимальную однородность пространства и времени» [4, с. 266].

#### **Четвертый комплимент**

Синкретизм – явление гармоничное! Синкретизм – проявление Мировой гармонии, материальной, духовной и художественной целостности, единства Мира. С этой точки зрения синкретизм не является событием, отражающим соединение и исполнение одновременно одним человеком или группой людей нескольких видов искусства (как это было принято ранее). Это – функционально-техническая сторона этой проблемы. Основной вопрос – происхождение художественно-эстетического события, завершение цикла, замыкание круга, цепи, цикла, происхождение синкретизма. Т.е. включение «постороннего лица» или же лиц (читателя, слушателя, зрителя и др.) в «группу», вопрос о его (их) растворении (или существовании), превращение одиночного в общее. Синкретизм происходит именно тогда, когда «посторонние лица» входят в круг, «исчезают» и в момент замыкания круга превращаются в Общее. Ибо в синкретизме не могут быть посторонние зрители, наблюдатели, слушатели, одним словом, «посторонние».

Для происхождения синкретизма необходимо замыкание цикла – круга, а для замыкания круга необходимо вхождение в цикл «постороннего лица» и исчезновение его (как событие возникновения электрической энергии). Ибо синкретизм – степень органично-

гармоничной комплементарной привязанности, зависимости человека и созданного им определенного художественно-эстетического произведения – события с миром, в целом с Природой, а значит Человека с самим собой. В этом смысле процент полноценности определенного художественно-эстетического события может быть измерен степенью его синкретизма: чем синкретичнее событие, в той степени оно ценно.

\*\*\*

«Слова «свои» и «чужие» – не абстрактные понятия, а ощущения действительно существующих этнических полей и ритмов» [5, с. 312].

«Тело принимает участие в решении ничуть не меньше ума» [6, с. 226].

### **Пятый комплимент**

Некоторые авторы научных трудов, составители некоторых словарей относятся к синкретизму как к событию, завершающему свою жизнь с момента возникновения классификации наук, профессий. Это неправильный подход к синкретизму. Синкретизм и после распада первобытного общества, в эпоху появления различных, новых, независимых видов и жанров, в эпоху появления классификаций наук, видов искусства и ремесел не теряет свою сущность, характер, качество, не теряет (и не может потерять) свое место и значение.

Синкретизм в соответствии с развитием подвергается относительному перемещению. Синкретизм, ранее объединивший еще несформировавшиеся области знания, ремесла, впоследствии занимает «свое отдельное место» среди видов и жанров искусства и продолжает свою «деятельность». Ибо для синкретизма нет понятия «время», а есть понятие «беспространственность».

Синкретическая жизнь экзистенциальна, эта жизнь не вмещается в существующие, конкретные пространство и время, синкретическая жизнь комплементарно включает их в себя. Поэтому ее (синкретической жизни) начало и конец неизвестны. Никто не может ответить на вопрос: в какой момент времени, в каком пространстве живет мать, поющая колыбельную своему ребенку? Никто не может ответить на вопрос: когда, где, при каких условиях и в каком расположении духа появились первый песня, первая сказка, первый рисунок?

\*\*\*

«Основным понятием в теории относительности является «событие» ...» [4, с. 267].

«В каждой системе инерции синхронизированные часы показывают одинаковое время» [там же, с. 267].

## Шестой комплимент

Время состоит из циклов (по меньшей мере для нас). История состоит из циклов. Жизнь состоит из циклов. Эти циклы замкнуты, поэтому неизвестны ни начало, ни конец ни одного Мирового события. Никто точно не знает, с какого времени Земля начала вращаться вокруг своей оси и вокруг Солнца, и до каких пор это движение будет продолжаться.

Никто не в состоянии сам выбрать, определить, знать своего отца и мать, дату и место своего рождения, дату и место своей смерти, подчинить все это своей воле. Ибо и начало, и конец любого Мирового события находятся за пределами нашей воли и нашего сознания.

В своем труде «Вопрос о технике» М. Хайдеггер выразил свою озабоченность тем, что технический прогресс изменит сущность человека. В этом труде немецкий философ говорил об этой боязни, об этом страхе, волнении человека.

Однако, не стоит бояться изменения сущности человека в результате технического прогресса. Вернее, в этом волнении, страхе нет необходимости, это не имеет принципиального значения. Потому что сущность Человека, являющегося органичной частью Человечества и Природы, составной частью Мира, стабильна, неизменна. Ибо определение Линии Общего Движения человека находится за пределами его воли. Потому что точки опоры, остановки Линии Общего Движения, которые не известны человеку, уже установлены. И задача, долг, миссия, в целом сущность Человека состоят именно в том, чтобы пройти расстояния между этими точками, соединить эти точки.

Существо, существование и свобода Человека, а также право и возможность выбора находятся именно между точками Линии Общего Движения в пределах расстояния между Временем и Пространством, и проявляют себя именно на этом расстоянии между теми же Временем и Пространством.

\*\*\*

«Все процессы биосферы прерывны (дискретны); в непрерывном же развитии нет места ни для смерти, ни для рождения» [5, с. 55].

### **Седьмой комплимент**

«Вполне вероятно, что когда-то люди и животные могли общаться между собой. Во всех религиях (в многобожии, единобожии или же в буддизме) есть одна, общая, высшая мечта: мечта попасть в рай. Все эти религии объединяет именно представление о рае. Именно в этих представлениях люди, животные и предметы могут общаться друг с другом, там господствуют мир и взаимопонимание» [7, с. 7].

\*\*\*

Пишут стихи не потому, что кто-то хочет их писать. Музыкальное произведение создается не потому, что кто-то хочет компоновать музыку. Происхождение определенного художественно-эстетического события необходимо вовсе не потому, что Человек желает этого. Желание, мечта Человека – не причина, а следствие. А причина, в сущности Человека, Его синкретической, медиативной сущности. Человек становится настоящим Человеком только тогда, когда достигает этой сущности. Человек утверждает свою человечность только тогда, когда становится медиатором – он становится счастливым, его жизнь становится содержательной, значимой, он наслаждается жизнью. Именно поэтому Человек становится чадом, потомком, мужем, женой, родителем, дружит, рисует, поет, смотрит спектакль, строит дом, строит мост... Ибо он только в этот момент живет как человек, растет, может превращаться в Человека, в Общее, может присоединиться к человечеству, к Людям.

Все рождения, все создания являются следствием, результатом только медиаторства, синкретизма. В общем, в природе и во всех предметах, Вещах, с которыми сталкивается человек, нет такого, который не включил бы в себя синкретичность, который не обладал бы медиаторским свойством. Если это было бы не так, не возникала бы синкретичность между Вещами и не состоялась бы материальная и художественная цельность Мира. Нет такого события рождения (речь идет не только о человеке), которое не было бы следствием медитации, не возникло бы в результате замыкания синкретического цикла – круга.

Круг замыкается – восходит Солнце, круг замыкается – рождается Человек, круг замыкается – восходит семя, круг замыкается – включается свет, круг замыкается – вы читаете эту статью...

## Использованная литература:

1. Bayram Əvəzoğlu. “Vəşəri faciə” // Sahan, №2, 1997.
2. Худу Мамедов, Сиявуш Дадашов. Нечто об изобразительной системе, функционирующей в Азербайджанской культуре. / Архитектура. Искусство (Вопросы истории и теории). Баку, Ишыг, 1989.
3. Чикобава А.С. Проблема языка как предмет языкознания. Москва, 1959.
4. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. VII tom. 1983.
5. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Москва, ТОО «Мишель и К», 1993.
6. Камю А. «Миф о Сизифе». Сумерки богов. Москва, Политиздат, 1990.
7. Россиф Ф. «Интервью с Фредериком Россифом», «Курьер Юнеско», май, 1990.

## САХНА ТІЛІН ОҚЫТУДАҒЫ ӘДІСТЕМЕЛІК АСПЕКТІЛЕРДІҢ АЛАТЫН ОРНЫ

*Нугманова Хазима Мулхановна*

*Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері*

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,

колледж оқытушысы, Алматы қаласы, Қазақстан

[kundyz9310@gmail.com](mailto:kundyz9310@gmail.com), 8 707 311 89 90

**Аннотация:** Бұл мақалада сахна тілін оқытудағы дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарының әдістемелік аспектілері және ерекшеліктері қарастырылды. Бірқатар сахнадағы психологиялық сөз әрекетіне әсер ететіндігі, актердің тіл техникасын, дауыс күшін жетілдіретіндігі, оның сөйлеу сапасын арттырып, айрықша мәнерлілік беретіндігі дәлелденді. Эмоциялық есту қабілеті ұғымының сахна тілі пәніндегі, нақтырақ айтсақ, актердің сөз сөйлеу шеберлігін дамытудағы маңыздылығы айқындалды. Актердің эмоциялық есту қабілетін дамытудағы әдістемелік әдебиеттер, драматургиялық туындылар, прозалық және поэзиялық шығармалар талданды, олардың қажеттілігі мен ықпалы тұжырымдалды.

**Аннотация:** В данной статье рассмотрены методические аспекты и особенности понятий тон голоса, психологическая словесная деятельность, эмоциональный слух в обучении сценическому языку.

Доказано, что ритм влияет на психологическую речевую деятельность на сцене, совершенствует языковую технику актера, силу голоса, повышает качество его речи, придает ему особую выразительность. Определена важность понятия эмоционального слуха в дисциплине сценический язык, в частности, в развитии речевого мастерства актера. Проанализирована методическая литература, драматургические произведения, прозаические и поэтические произведения по развитию эмоционального слуха актера, сформулированы их потребности и влияние.

**Abstract:** This article discusses the methodological aspects and features of the concepts of tone of voice, psychological verbal activity, emotional hearing in stage language teaching. It is proved that rhythm affects psychological speech activity on stage, improves the actor's language technique, voice strength, improves the quality of his speech, gives him special expressiveness. The importance of the concept of emotional hearing in the discipline of stage language is determined, in particular, in the development of the actor's speech skills. Methodical literature, dramaturgical works, prose and poetic works on the development of an actor's emotional hearing are analyzed, their needs and influence are formulated.

**Кілт сөздер:** *Сахна тілі, эмоциялық есту, сөз әрекеті, ішкі ырғақ, эмпатия.*

**Ключевые слова:** *Сценическая речь, эмоциональный слух, действие слов, внутренний ритм, эмпатия*

**Keywords:** *stage language, action of the word, emotional hearing, inner rhythm, empathy*

Қазіргі таңдағы сахна тілі әдістемесіндегі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті және эмоциялық есту қабілеті ұғымдарын зерделеудің актер тіл техникасын дамытудағы маңыздылығын театр мамандары жақсы түсінеді. Алайда, сахна тілін оқыту әдістемесіндегі ырғақ, психологиялық сөз әрекеті және эмоциялық есту қабілеті туралы әлі күнге жүйелі ғылыми еңбек жазылмаған.

Сахналық өнер бағытында ырғақтың екі түрі бар деген пікір кең тараған: ішкі және сыртқы. Ішкі ырғақ идеясы «адамның рөлдік рухының өмірімен», ал сыртқы ырғақ идеясы «адам денесінің өмірімен» байланысты.

Сөз сөйлеу жанрының актерлерін кәсіби бағытта даярлайтын мектептер осы мәселеге назар аударып келе жатқаны талапты құбылыс. Актердің тіл техникасын дамытудағы ішкі және сыртқы ырғақтардың

үйлесімді байланыстарын зерделеу жаһандану дәуіріндегі актерлік біліктіліктің міндеті.

Автордың драматургиялық шығармадағы эмоциялық акценттерін, интонацияларын анықтап алу болашақ спектакльдің атмосферасын қалыптастыруға қолайлы жағдайлар туғызатындығын сөз сөйлеу жанрының актерлерін даярлау дәрістерінен байқаймыз.

Ішкі ырғақ пен сыртқы ырғақтың өзара байланысы актердің дауыс күшіне, эмоциялық бояуларының қанықтығына, сөз әрекетіндегі мәнерлілік нормаларына ықпал ететін құбылыс [2, 36 б].

Актердің орындаушылық шеберлігінің шыңдалуы ішкі және сыртқы ырғақтарды үйлестіре білу үдерістерінде жүзеге асырылады. Актердің негізгі мақсаттарының бірі – спектакльдегі ішкі және сыртқы ырғақтардың үйлесімділігі арқылы тыңдармандары мен көрермендерінің зейіндерін әлсіретіп алмау.

Актердің тіл техникасын дамыту үдерістерінде эксперименттік ізденістерді үздіксіз жүргізу қажет. Диалогтар мен монологтарды оқудың заманауи технологияларын қарастыру – сахнада тірілей тіл қатудың әсерлілігін жоспарлау – тек актердің ғана емес, сонымен қатар режиссердің міндеті.

Драматургиялық туындыда автордың психологиялық, әлеуметтік, тұжырымдамалық ұстанымдары тоғыстырылады. Осы мәселелерді зерделеу арқылы болашақ спектакльдің эмоционалды қарқындылығын қамтамасыз етуге болады. Ішкі ырғақ пен сыртқы ырғақтың өзара байланысы актердің демі мен дауысын ғана шынықтырып қоймайды, сонымен қатар, дикциясының да анықтылығын ұштайды.

Актерлік өнер және сахна тілі мектептерінің алдында тұрған мақсаттар – ішкі және сыртқы ырғақтардың өзара байланыстарын жан-жақты зерделеу, актердің эмоциялық есту қабілетін дамыту жолдарын қарастыру, М.Чехов ұсынған психологиялық әрекет тұжырымының сахна тілі саласындағы қолданыс аясын сараптау, актердің тіл техникасын жетілдірудегі эмпатияның орнын таразылау [6, 25 б].

Дауыс, дем, дикция – актер тілі мәдениетінің айналары. Өмірдегідей сөйлеу керек екен деп, әлсіз, сылбыр, бос, солғын сөйлеу сахна тілі дәрістерінде құпталмайды.

Актер тілі – көрермен құлағына әсер ететін құрал. Сондықтан сахнадан сөйленетін сөз мұраты ерекше. Актерлер сахна тілі дәрістерінде драматургиялық шығарма бойынша бейне сомдау барысында дұрыс

логикалық екпіндерді қоя білуге, ішкі ырғақ пен сыртқы ырғақтың байланыстарын байқауға үйренеді.

Қазіргі таңдағы отандық театрларда актердің тіл мәдениеті мәселесі кейінгі орындарға ысырылып қалғандығы жасырын емес. Бірінші қатарға, режиссерлік шешімдер, музыкалық әрлеулер және сценографиялық эскиздер шығып кетті. Театрдың тірі өнер екендігін ескеріп жатқандар қатары аз. Сахнадан тіл қатушы тірі актердің психо-физикалық мүмкіндіктерін ашу, тіл техникасын дамыту мәселелерін театрдағы шығармашылық ұжымға кіретін режиссерлерді айтпағанда, актерлердің де өздерін ойлантып жатқан жоқ. Актерлердің қазіргі таңда өзінің сезім шеңберінде ғана жұмыс жасауы жиі ұшырасып жатыр. Авторды түсіну, авторлық сөйлеу табиғатын, стилін анықтау ұмыт қалуда. Актердің тіл техникасының мүмкіндіктері жалпы музыкалық техникалардың тасасында қалып қоятын жағдайларды болдырмау үшін актердің даралық қасиетіне көңіл аудару керек деп ойлаймыз.

Сахна төріне сахна тілін қайтару керек есептейміз. Себебі бұлай кете берсе, жағдай одан әрі ушығып, ұлттық тіліміздің бояуын жоғалтып алу қаупі бар. Актер эмоциясындағы жасандылықтар тілінің дұрыс күйге келтірілмеуінен болады деп ойлаймыз. Себебі қазіргі таңда натурализмге салынған актерлік жұмыстар сахнадан көрерменнің құлағына жағымды әсер етпей, керісінше құр айқай сипатында кері әсерін тигізуде. Сенімсіз ойнайтын актердің жұмысын келесі жолы көрермен көргісі келмейді. Осындайда К.Станиславскийдің «сенбеймін» ұғымының өміршеңдігін аңғарамыз [1, 128 б].

Актер ішкі сезімдерін көрермендерге жеткізуі үшін алдымен өз сезімдерін басқаруды, бағыттауды үйренгені жөн. Өз эмоцияларын керемет басқаратын, бағыттайтын актер көрермендерге де эмоциялық тұрғыда жақсы әсер ете алады. Өз эмоциясын шебер басқару үшін актер автор эмоциясын болжаудың білгірі болғаны абзал. Бұны біз актердің эмоциялық есту қабілеті деп атадық. Себебі актер – автор мен көрермендер эмоциялары арасындағы сымсыз байланыс секілді [3, 64 б].

Дауысын, ішкі сезімдерін, эмоцияларын шебер құбылта алу қасиетімен актер шеберлігіндегі ішкі және сыртқы ырғақ ұғымдары, эмоциялық есту қабілеті тұжырымдамасы, М.Чеховтың «психологиялық сөз әрекеті» теориясы, эмпатия тығыз байланысты. Көркем шығарманың эмоционалдық мазмұнын түсіну мәселесі сахна педагогикасы үшін өзекті. Сол арқылы актердің «эмпатиясы» қалыптасады [4, 78б].

Эмпатия – сюжеттік-рөлдік әрекеттерді қолдану негізінде адамда эмпатияны дамыту құралы ретінде әрекет ете алатын актерлік психотехниканың психологиялық негізі. Сахнадағы психикалық өмірдің үш негізгі құрамдас бөлігі – актерлық психотехникада берілген ақыл, ерік, сезім мәселелерін шешуге мүмкіндік береді [5, 224 б].

Актерлік психотехниканың негізі болып табылатын эмпатия актердің шығармашылық салауаттылығының элементтерін және тұлғаның әлеуметтік-психологиялық қасиеттерін дамыту мәселелерін шешуге ықпал етеді.

Дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті – сахна педагогикасындағы мамандарға, актер тіл техникасын дамыту ісінің шеберлеріне таныс ұғымдар. Бұл ұғымдардың сахна тілі әдістемесіндегі маңыздылығын кейбір актерлер мен режиссерлер жете түсіне бермейді. Бұл ұғымдарға шетелдік актерлерді тәрбиелеу мектептерінде, мысалы, ресейлік, еуропалық театр саласы бойынша жоғары оқу орындарында ғана әртүрлі дәрежеде көңіл аударылып келеді.

Ал біздің отандық сахна педагогикасында, сахна тілі әдістемесінде, бұл ұғымдардың актерлердің тіл техникасын дамыту үдерістеріндегі тиімділігін түсіну жағы әлі дұрыс жолға қойылмай келе жатыр. Бұл ұғымдар актерлерді қате интонацияларға бой алдырудан, таптауырындылықтан, жасандылықтан, кейіпкер мінезінің мәніне тереңдемеуден сақтандырады.

Көркем мәтінмен жұмыс жасау үдерістерінде бұлардың маңыздылығы орасан. Актер өз дауысын тәрбиелеп, ішкі және сыртқы ырғақтардың айырмашылықтарын ажырата білсе, олардың өзара байланысы туралы білікті ойға ден қоя білсе, психологиялық сөз әрекетінің тұжырымдамасын зерделесе, Чехов әдістерінің сахна тілін оқыту әдістемесіндегі маңыздылығын бағаласа, эмоциялық есту қабілеті арқылы тіл техникасын дамытуға болатындығын түсінсе, бұл жалпы отандық театр педагогикасының инновациялық тұрғыда кемелденуіне кең жол ашады деп ойлаймыз.

Көркем мәтінмен дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті және эмоциялық есту қабілеті тұжырымдамаларын түсіне отырып жұмыс жасау заманауи актердің имиджін қалыптастырады, пьесаны әрекет арқылы талдау тұжырымдамасы ерекшеліктерімен байланыстаруға жәрдемдеседі. Бұл актер-суреткердің шығармашылық қабілеттерін шыңдап, жаңа сапаға жеткізеді [7, 74 б]. Актер драматург ұсынған мәтіндердің мәнін ашудың сахна тілі әдістемесіндегі жаңа бағыттарын меңгереді. Сахна тілі

әдістемесіндегі осы аталмыш мәселелер драматургиялық туындыда кездесетін кейіпкер сөздерінің, монологтары мен диалогтарының, тіпті автор ремаркаларының мағыналарын жан-жақты, әрі нақты ашуға бастайды.

Бұл ұғымдар актерлердің сахналық толыққанды бейне сомдауындағы ізденістерінің белгілі бір жүйеден ауытқымауларына, өз-өздерін кейіпкермәнділікке жету жолындағы әдіс-тәсілдерді тиімді пайдалануға тәрбиелеулеріне әсер етеді [8, 98 б]. Осы ұғымдардың арқасында актерлік өнерге тәрбиеленіп жүрген білімгерлер өздерінің интеллектуалдық кеңістігін кеңейтеді, теориялық танымдарын жетілдіреді, себебі бұл ұғымдар туралы тұжырымдамаларды түсінбей, актердің тіл техникасын дамыту, суреткердің тіл мәдениетін қалыптастыру қиынға соғады.

Сахна тілін оқыту әдістемесіндегі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті сөз сөйлеу жанры артисін даярлаудың замаунауи технологиялық аспектілері ретінде позицияланады. Актер позициясы драматургиялық көркем туынды авторының позициясынан ауытқымау керек. Дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдары драматургиялық мәтіндерді оқу үдерістерінде кездесетіндігімен шектелмейді, бұл ұғымдардың қолданылу аясы кең, сонымен қатар көркем әдеби мәтіндерді, прозалық немесе поэзиялық шығармаларды оқу үдерістерінде де жиі кездеседі.

Драматургиялық шығармаларды оқу үдерістерінде актер автордың, кейіпкердің дауыс ырғағын, психологиялық сөз әрекетін, эмоцияларын болжайтын болса, поэзиялық және прозалық шығармаларды оқу үдерістерінде де дәл солай болжанады. Бұл ұғымдардың драматургиялық шығармалардың оқу үдерістеріндегі тұжырымдары күрделілігімен ерекшеленеді [5, 25 б].

Себебі әр актер өзі сомдайтын кейіпкердің ғана емес, сахналық партнері сомдайтын кейіпкердің эмоциясын ести алатын қабілетке ие болуы керек. Бұл екі есе аңғарымпаздықты, байқампаздықты, эмпатияның өткірлігін, қырағылықты талап етеді.

Бұл ұғымдарды зерделеудің қажеттілігіне театр мамандары ғана емес, сонымен қатар, психология ғалымдары да жан-жақты көз жеткізіп отыр. Жалпы актердің ғана емес, кез-келген адамның тұлғалық дамуына, эмоциялық интеллектісін жетілдіруіне бұл ұғымдардың тигізер септігі зор.

Суреткердің эстетикалық талғамын тәрбиелеудегі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарының өзектілігі уақыт өткен сайын айқындала түсуде. Бұл ұғымдар актер сомдайтын бейнені жалпы көрермендер мен тындармандардың қабылдау сапасына да әсер етеді [9, 45 б].

Актер автордың драматургиялық шығармаға салған эмоцияларын дауыс арқылы тындарманына жеткізеді. Ол актерлік дауыстың күші автордың эмоциясын ести білетіндігімен түсіндіріледі. Дауыс колоритін, тембрін де тәрбиелеуге болады.

Себебі актер кейіпкерді сипаттаушы, оның дауыстық, эмоциялық, мінез-құлықтық ерекшеліктерін салушы болғандықтан оны пародия жасаушы деп те қабылдағанмыз көңілге қонымды. Пародияны шебер жасайтын актерді нағыз сапалы актер десек те болады. Себебі пародиялық қабілеттілік арқылы актер тіпті басқа адамның дауыс колориті мен тембрін айнытпай көрсете алады.

Кейіпкердің ішкі ырғағы мен сыртқы ырғағының үйлесімділігі дауыста көрінеді. Актерлік дауыс сахна тілі контекстінде ғана емес, жалпы театр өнері контекстіндегі негізгі назар аударарлық ұғым болуы тиіс. Дауысты біз драматургиялық шығармалардағы монологтар мен диалогтарды оқу арқылы, жалпы шығарма желісін әрекет арқылы талдау арқылы, сонымен қатар поэтикалық туындыларды оқу арқылы тәрбиелейміз [3, 51 б].

Кейіпкерінің дауыс ырғағын, психологиялық сөз әрекетін, эмоцияларын дәл таппаған актердің жұмысының көрерменге де әсері солғын тартатындығы сөзсіз. Автордың жүйкесін сезіну қабілеті актерге өз жүйкесін тиісті «нотаға» келтіре алуына көмектеседі. Кейіпкердің эмоциясына, психологиялық сөз әрекетіне, дауыс ырғағына «ғашық» актер ғана кейіпкермәнділікке қол жеткізбек [2, 89 б].

Мақаланың өзектілігі сахна тілі әдістемесіндегі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарының жан-жақты тұжырымдамалық аспектілерін түсіндіре алуында, актер тіл техникасын дамытудағы маңыздылығын нақты деректермен дәлелдей білуінде.

Дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарын театрлық дискурстың айрықша бағыттары ретінде тану М.Чеховтың және М.О.Кнебельдің театрлық тұжырымдамаларымен салыстыра талдау қажеттілігін айқындайды [10, 22 б].

Сахна тілі әдістемесіндегі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті мәселелерін түсінуге ынта-ықыластың өзектілігі заманауи театр тұжырымдамаларының алуандығымен және олардың актер шығармашылығына оң немесе теріс ықпалдарының арақатынастарына тығыз байланысты [10, 90 б].

Актердің тіл техникасын дамытудағы дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарының маңыздылығын заманауи театр үдерісі тұрғысынан зерттеудің өзектілігін ешкім жоққа шығармайды.

Мақала тақырыбының өзектілігі дауыс ырғағы, психологиялық сөз әрекеті, эмоциялық есту қабілеті ұғымдарының ғылыми тұжырымдамалын айқындау қажеттілігінен, бұл ұғымдар туралы театр өнері саласындағы теориялық мәліметтердің тапшылығынан туындады.

### **Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:**

1. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961. Т. 1. С. 387; Т. 3. С. 143, 147, 186.
2. Сценическая речь: Учебник / Под ред. И.П. Козляниновой и И.Ю. Промптовой, 3–е изд. М., 2002.
3. Таиров А.Я. О театре: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970.
4. Чехов М. А. Путь актера. Жизнь и встречи. О технике актера. М., 2001.
5. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: I. «Воспоминание» Пушкина // Русская речь: сборники статей. №1. Петроград, 1923. Чехов М. А. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1999. — 271 с.
6. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2007. - 554 с.
7. Станиславский К. С. Об искусстве театра: Избранное / Предисл. Ю. С. Калашникова, В. Н. Прокофьева. М.: ВТО, 1982. 510 с.
8. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дн. ученика. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. 478с.
9. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. / Ред. колл.: М. Н. Кедров и др. М.: Искусство, 1954- 1961.

10. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи. Очерки. Портреты. М.: Искусство, 1971. 488 с. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб., Академический проект, 2000. 560 с.

## «ТІЛ – ҰЛТТЫҢ ҚАЙНАР БҰЛАҒЫ»

**Наремгенова Айгүл Амангелдіқызы**  
**Темірбек Жүргенов атындағы ҚҰӨА- ның «Театр өнері»**  
**факультеті, «Сахна тілі» кафедрасының доценті, ҚР Мәдениет**  
**саласының үздігі**  
[Aiko-8080@mail.ru](mailto:Aiko-8080@mail.ru)

**Астана арнасының «Астана таймс» жүргізушісі, Қазақ радиосы,**  
**Астана фм радиоларының реми дауысы, өнертану магистрі**  
**Рахымбаев Әділет Маратұлы**  
[R.adilet.kaz@mail.ru](mailto:R.adilet.kaz@mail.ru)

**Андатпа:** «Өзге тілдің бәрін біл, өз тіліңді құрметте», - демекші, қазақпын деген әр азамат өз тілін жетік меңгеріп, өмірде дұрыс қолдана алуы міндетті. Ата – бабаларымыз кезінде: «Ақылың болса – сөз тыңда», - деп бекер айтпаған, себебі тіл мәдениеті, ұшқырлығы адамның ақыл-ой өрісі дамыған сайын жетіледі, дұрыс жазған сайын қалыптасады. Кез-келген сала маманының ойы мен санасы терең болса да, тілсіз ой жүзеге аспайды. Сондықтан ерінбей тілдегі кемшіліктермен күнделікті жұмыс жасау арқылы таза, анық әрі ұлттық тіліміздің құндылығын жоғалтпай дұрыс сөйлеуге талпыну керек.

**Түйін сөздер:** Тіл, сөз, сөйлеу мәдениеті, сахна тілі, дем, рөл, дыбыстау, білім алушы.

**Аннотация:** Как говорится: «Знай другие языки, но уважай (почитай) родной язык», каждый гражданин, считающий себя казахом, должен владеть им в совершенстве и уметь правильно использовать его в жизни. Не зря наши предки говорили: "Если у тебя есть разум – слушай слово", потому что культура языка, его подвижность совершенствуются по мере умственного развития человека, формируются по мере правильной практики написания. Насколько бы не были глубоки мысли любого специалиста, без правильного выражения мысли через слова нет никакой мысли. Следовательно необходимо ежедневно работать над недостатками языка и стремиться

говорить четко, ясно, чтобы не потерять всю ценность национального языка.

**Ключевые слова:** Язык, слово, культура речи, язык сцены, дыхание, роль, звуковедение, студент.

**Annotation:** As they say: "Know other languages, but respect (honor) your native language", every citizen who considers himself a Kazakh should master it perfectly and be able to use it correctly in life. It is not for nothing that our ancestors said: "If you have a mind, listen to the word," because the culture of the language, its mobility are improved with the mental development of a person, are formed with the correct practice of writing. No matter how deep the thoughts of any specialist are, there is no thought without the correct expression of thought through words. Therefore, it is necessary to work daily on the shortcomings of the language and strive to speak clearly, clearly, so as not to lose all the value of the national language.

**Keywords:** Language, word, speech culture, stage language, breathing, role, sound science, student.

«Тіл тазалығы - жан тазалығы», «Тілін қадірлемеу - өзін қадірлемеу» дегендей, тілдің қадірі туралы ел ауызында даналық сөздер көп айтылады емес пе?. Ана тілі - анамыздың ақ сүтімен бойымызға дарыған, жүректің терең сырларын, халықтың басынан кешкен дәуірлерін ұрпақтан – ұрпаққа жеткізіп, сақтап отыратын қазына. Тілді қастерлеу әрбір Қазақстан Республикасы азаматының міндеті деп есептеймін.

Тіл, сөйлеу ежелден бері жеке адамның да, қоғамдық ой – санасын дамытып жетілдіруде аса маңызды рөл атқарады. Сөз ойлы да, мәнерлі де болуы тиіс. Әйтпесе, ол көздеген мақсатына жете алмайды. Халқымыз мәнді сөйлейтіндерді «сөзі мірдің оғындай екен» дейді.

Бірінші приездентіміздің Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың сөзімен айтсақ «Қазақстанның болашағы қазақ тілінде» - деп тұжырымдайды. Әрине тілі болмаған елде болашақ болмайтыны рас, өйткені тіл ойдың айнасы, елдің қазынасы, байлығы. Еліміз егемендік алып, көк байрағымыз көкте желбіреп, елтаңбамыз елдігімізді айқындап, әнұранымыз асқақ шырқалып, ел алдына мақсат қойып, бағытын айқындар жолды таңдап, жарқын болашаққа бет бұрған шақта ең басты назарда ұстағанымыз – ұлттық құндылықтарымызды жаңғырту, тілімізді биік тұғырдан көру, сөз мәдениетін, шешендік өнерімізді дамыту,

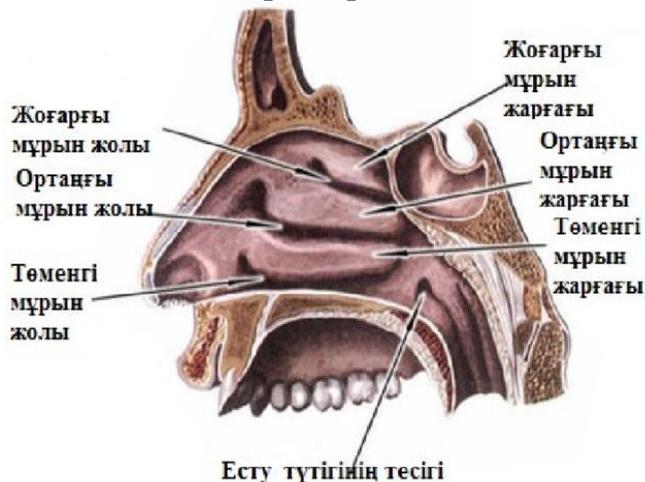
бәсекеге қабілетті, сөйлеу мәдениеті жоғары ел болу. Қазақпын деген әр тұлға өз тілін жетік білуі міндетті. Сондықтан көктемді күзбен, қысты жазбен алмастыра алмайтындығымыздай әдемі сөйлеуге үйрену, сонымен қатар дұрыс деммен дыбыстау, әуезді, жұмсақ, сөздің аяғын жеп қоймау. Түйіп айтсақ, сөз мәдениетінің, сөйлеу шеберлігінің, шешендік өнердің үлгісі болу керек. Ақылың болса – сөз тыңда деген ата – бабаларымыз кезінде. Тіл сөйлеген сайын жетіледі, жазған сайын қалыптасады.

Тіл дегеніміз адамдар арасындағы қатынас құралы және адамның бір-біріне ойын жеткізіп, түсінік алуы, сөйтіп, бір-бірімен қатынас жасауы, сөйлесуі. Ал, техника дегеніміз сол тіл кемшілігіндегі мүкісті дұрыс қалыпқа келтіруші құралы деп айтсақта болады. Тіл анық болмаса, ой анық емес деп есептеймін, өйткені тілдегі сауатсыздық – адамның жалпы сауатсыздығының, мәдениеті төмендігінің көрінісі, рухани байлығының әлсіздігі деп пікірімді білдіргім келеді. Ал, ой байлығына жету үшін тілінің байлығын меңгеруін қажет, әрине тіл техникасына арналған неші түрлі жаттығуларды жасау арқылы байыта аласын. Қай саланың маманы болмасын ойы мен санасы қаншама күрделі болғанымен, тілсіз ой жүзеге аспайды. Сондықтан ерінбей тілдегі кемшіліктермен жұмыс жасау арқылы таза, анық сөйлеуге талпыну керек.

Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясына, орта мектептегі 11 жылдық оқуларын бітіріп, мамандық таңдаған кезде көпшілік оқушылар өнер саласын таңдап, өнер оқу орнына оқуға тапсырады. Өкінішке орай, мектеп қабырғасынан келген жас талапкерлердің көпшілігі қазақ тілінің заңдылығын терең меңгермей келеді. Өйткені мектептегі оқытушылар кітапта қалай жазылады дәл сол қалпында оқушыға үйретеме деген ой келеді. Қазақ тілі пәнінде айтылуы, жазылуы деп анық жік – жікке бөліп түсінікті етіп көрсетіп жазып қойған жоқпа?. Мектеп қабырғасында оқушының аса мән бермегендігінен туындайма? Осындай неші түрлі ойлар мені мазалайды. Талапкерлер арасында әріптерді дұрыс айта алмайтын немесе дауысы әлсіз көмейінен аса алмай тұңшыға шығатын дауыстар, мінгірлеп еріні жансыз сөйлейтін неші түрлісін кездестіресіз. Оқуға түскен соң әр студенттің тіл кемшілігімен арнайы жаттығулар арқылы бағыттап жүзеге асырамыз. Бұл жерде «Сахна тілі» пәнінен сабақ беріп жүрген оқытушылардың еңбегі орасан зор деп анық айтамын. Инемен құдық қазғандай әр студенттің тіл кемшілігімен жұмыс жасайды және жергілікті тілдеріндегі деалекті ортақ бір әдеби тілге әкеледі. Ең алдымен сөзі анық, тілі таза болу

үшін, студенттің табанынан бастап басының құйқасына дейін жұмыс жасалады. Неге олай жұмыс жасау керек?, қажетпе? деген сұрақтарға өзімнің тәжірибем бойынша айтқым келеді, студенттің әр клеткасы еркін қалыпта болмай және қалыптаспай таза, анық сөйлеуі екіталай. Сондықтан ең алғаш сабағымыз мынандай жаттуғулар жасаудан басталады. Алдымен 1 курс студенттеріне демге арналған жаттығулар үйретіледі.

Ал, дұрыс тыныстау дегеніміз не? Дем адам өміріне қажетпе? деген сұрақтарға жауап беретін болсақ. Әрине адам өміріне ауа өте қажет, егер ауамен тыныстамасақ қалай өмір сүре аламыз. Тынысты дұрыс алу және сыртқа шығару денсаулыққа пайдалы. Ең алдымен білім алушыға демнің неші түрі бар?, тиімді түрі қандай?, деген сұрақтарға жауап берейін. Мұрынмен терең тыныс алып басқа салқын ауа (оттегі, азот) барғаннан соң ауыз қуысы арқылы шығару, мұрынмен тыныс алу арқылы бастың айналатыны дейін түсіндіріледі.



Мұрын арқылы басқа барған ауа арқылы қан айналу процесі болады. Бұл ұмытшақ ауруынан айықтырады. Негізі адам баласы қай кезде де тыныстау үстінде болады. Бірақ, өкінішке орай дем алу процесіне аса мән бермейміз. Мұрын қуысы арқылы тыныс аламыз, ол ауа өкпеге барады. Өкпеден шыққан ауа тыныс алатын кеңірдектің өкпеге қосылатын тармақтарымен тамаққа одан көмейге, көмейден жұтқыншақ қуысына келеді. Жұтқыншақ қуысына келген ауа одан әрі не ауыз қуысы, не мұрын қуысы арқылы өтеді. Өкпе 2 таран қолқа арқылы кеңірдекпен жалғасады және өкпе ауаны ішке тартқанда кеңейіп, ауаны сыртқа шығарғанда демеп отырады. Тіліміздегі дыбыстар өкпедегі ауаның сыртқа шығуымен

байланысты жасалады. Сөйлеу процесінде ауа өкпеден біртіндеп баяу шығып, өкпеге бірден тез енеді.

Демге арналған жаттығуларды жасаған кезде білім алушы мұрынмен тыныстау арқылы жасайды. Оны қалай қалыптастыруға болады. Сондықтанда мұрынмен тыныстауды қалыптастыру үшін жасалатын жаттығулар барысы:

### **1-жаттығу.**

Ең алдымен мұрынның екі қанатын уқалау арқылы жібітіп аламыз.

### **2 – жаттығу.**

Алдымен демді аламыз содан кейін кезекпен – кезек мұрынды ұрғылау арқылы демді сыртқа шығарамыз.

### **3 – жаттығу.**

Мұрынның оң жақ қанаты арқылы тыныс алып, сол жақ қанаты арқылы шығарамыз немесе сол жақ қанатымен тыныс алып, оң жақ қанатымен дем шығарамыз.

### **4 – жаттығу.**

Екі мұрынның қанатын ұстап тұрып дем аламыз, демді сыртқа шығарған кезде мұрын қанатын ұстап тұрып лақтырып шығарамыз.

Ал сөйлеу кезіндегі тыныс алу **ерікті және еріксіз** болып екіге бөлінеді.

**Еріксіз ( физиологиялық) тыныс алу дегеніміз** – демді ішке жұту, дем шығару, шұғыл кідіріс жасау. Бұл кәдімгі күнделікті сөйлеу процесінде болады.

**Ерікті (фоноциялық) тыныс алу дегеніміз** – демді ішке тарту, кідіріс жасау және дем шығару. Тыныс алудың бұл түрі көркем шығарманы мәнерлеп оқуда, айтуда қолданылады.

### **Тыныс алудың үш түрі бар:**

1. **Кеудемен тыныстау** – мұндай кезде дем жұту кезінде иық көтеріліп диафрагма әлсіз болады. Дем шығару кезінде салмақ иық пен көкірекке түседі де, бұлшық еттері мен диафраграманың жұмысы әлсіз болғандықтан, демді ұзақ шығаруға мүмкіндік болмайды.
2. **Ішпен дем алу** – барысында демді жұту жеңіл әрі жылдам болғанмен, сыртқа шығару кезінде әлсіз болады.
3. **Диафрагмалық (аралас дем) қабырға демі** - диафрагманың қысқаруынан, қабырғааралық дем алу бұлшықеттерінің, қарынның бұлшықеттерінің жиырылуынан пайда болатын кеуде қуысының көлденең және ұзына бойы көлемі өзгеруі арқылы жүретін дем алу және дем шығару процесі. Бұл дем – дұрыс дем болып саналады және оны

сөйлеудің негізі ретінде таниды. Аралас дем алу немесе диафрагмалық тыныстау – кезінде қарын, қабырға барлығы дұрыс қалыпта жұмыс жасағандықтан толық дем өте құнарлы, сауатты дауыс шығары анық. Сондықтан диафрагманың дұрыс жұмыс жасалуы арқылы өкпе табиғи жолмен кеңейіп, дауыс тиісті қуатпен қамтамасыз ете алады.

### **1- жаттығу.**

Екі аяқты қосып, еденнен көтермей тіке тұрып, мұрынымен дем алу арқылы тыныстап, екі қолын бірден жоғары көтереді. Дене тартылады, тек мойын омыртқада орналасқан жеті омыртқа бос, еркін сонымен қатар бас, жақ бәрі бос болады. Осы жаттығуды үш рет жасау керек. Күніне он екі, он бес рет жасаса пайдасы зор. Денедегі бұлшық еттің сіресуінен арылтады.

### **2 – жаттығу.**

Жерге шалқадан жатып, мұрынмен тыныстап екі аяқты 25 градусқа көтеріп, асықпай демді п,с деген әріппен шығару керек.

### **3– жаттығу.**

Жерге шалқадан жатып, мұрынмен тыныстап екі аяқты 45 градусқа көтеріп, асықпай демді п,с деген әріппен шығару керек.

### **4– жаттығу.**

Жерге шалқадан жатып, мұрынмен тыныстап екі аяқты 90 градусқа көтеріп, асықпай демді п,с деген әріппен шығару керек.

### **5 – жаттығу.**

Екібетімен жатып қолды алға, аяқты артқа созу арқылы мұрынмен демді алып, ішінен 10 ға дейін санау арқылы демді ұстап, асықпай п,с әрптерімен демді сыртқа шығару керек.

### **6 – жаттығу.**

Ішпен жерге жатып, демді мұрынмен бірден алу арқылы кеудені алға қарай көтереміз, ішінен 10- ға дейін санау арқылы демді ұстап, асықпай п,с әрптерімен демді сыртқа шығарамыз.

### **7 – жаттығу.**

Жерде шалқадан еркін денені босатып жатамыз, содан кейін бірден мұрынмен тыныс алу арқылы жоғары мостикке тұрамыз, бірақ мойын омыртқасы міндетті түрде бос болуы керек. Осы мостик қалыпта ішімізден 10 – ға дейін санау арқылы демді ұстаймыз, асықпай п-с әріптерімен демді сыртқа шығарамыз.

### **8 – жаттығу**

Жерде жатып аяқты тік 90 градусқа көтерген кезде мұрынмен дем аламыз, аяқты кезекпен – кезек түсірген кезде ауаны ауызбен шығарамыз.

### **9 – жаттығу.**

Жерге ішпен жатып бірден қайық тәрізді жерден көтеріледі, көтерілген кезде мұрынмен тыныстауы қажет. Аяқ, қолды созып дем шығарған кезде теңселу арқылы тынысты шығарамыз.

### **10 – жаттығу.**

Бір орында тік тұрып, мұрынмен дем алған сәтте оң аяқты жоғары бүгіп көтереміз. Қайта қалпында жерге қойған кезде демді сыртқа шығарамыз. Оң, сол аяқты кезек – кезекпен жасаймыз.

Тыныс алу жаттығуларын күнделікті жасау арқылы әр студент өзінің диафрагмалық тыныстау жүйесін қалыптастырады. Оқытушының бағыттаған жаттығулар арқылы студент өзің дамытуы қажет. Білім алушы оқытушы бағыттаған жаттығуларды күнде өзбетімен жасап, өң бойына сіндіріп демді кәсіби деңгейге қалыптастыруы керек. Демге арналған жаттығулардың бірнеше түрі бар, жәй жаттығуларды көрсеткен екен деп, қарап отыра беруге болмайды. Күнделікті жаттығуларды жасау арқылы білім алушы өзінің кәсіби деңгейге дейін өсу процесін жетілдіре алады.

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясына оқуға тапсырған студент 4 жыл оқу кезеңдерінде әр студентпен «Сахна тілі» пәнінің оқытушылары барлық қыр – сырларын ашуға тырысады және толықтай студенттердің 4 жыл ішінде жан – жақты меңгеріп шығуларына ықпалын тигізеді.

### **Әдебиеттер тізімі:**

1. Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т1: оқу құралы Алматы:Білім,/2016ж.-214б.+8
2. Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т.2: оқу құралы Алматы: Білім, /2016ж.-234б.+8
3. Д.Т.Тұранқұлова «Сырлы сөз – сахна сәні».Т3: оқу құралы Алматы: Білім,/2016ж.-192б.+8
4. Д.Т.Тұранқұлова «Сахна тілі» Т.4: оқулық Алматы: Білім, /2016ж.-216б.+8б.

## **Роль и методы развития творческого мышления в процессе подготовки режиссёров.**

Журавлев В.Н., Коваленко Г. В., КазНАИ имени Темирбека Жургенова, доценты; Катанаев А. Г., преподаватель АУЭС г. Алматы, Казахстан  
8705-305-74-95, [zhuravlev\\_vadim53@mail.ru](mailto:zhuravlev_vadim53@mail.ru)

**Аннотация:** В работе рассматривается одна из важных задач в воспитании режиссера – развитие творческого мышления. Человек в течение своей жизни реализует лишь небольшой процент своего потенциала, и его задача найти возможность активизировать незадействованные ресурсы. В данной работе дано четкое распределение материала по семестрам, разработаны игры и расписано содержание каждого занятия.

**Ключевые слова:** мышление, режиссер, игры-упражнения, студенты, психотренинг.

**Аннотация:** жұмыста режиссерді тәрбиелеудегі маңызды міндеттердің бірі – шығармашылық ойлауды дамыту қарастырылады. Адам өмір бойы өзінің әлеуетінің аз ғана пайызын жүзеге асырады және оның міндеті-пайдаланылмаған ресурстарды жандандыру мүмкіндігін табу. Бұл жұмыста материалдың семестрлерге нақты бөлінуі, ойындар әзірленіп, әр сабақтың мазмұны сипатталған.

**Түйін сөздер:** ойлау, режиссер, ойын-жаттығулар, студенттер, психотренинг.

**Abstract:** The work considers one of the important tasks in the education of the director - the development of creative thinking. A person realizes only a small percentage of his potential during his life, and his task is to find an opportunity to activate unused resources. In this work, a clear distribution of material by semesters is given, games have been developed and the content of each lesson has been described.

**Keywords:** thinking, director, exercise games, students, psychotrening.

Творческим мышлением называется такой вид мышления, который позволяет необычным образом синтезировать и анализировать обычную информацию. Помимо того, что оно способствует неординарному решению типичных задач, оно повышает эффективность усвоения

человеком новых знаний. Применяя творческое мышление, люди могут рассматривать объекты и явления с разных сторон, пробуждая в себе желание создавать нечто новое, чего не было раньше. Это и есть понимание творчества в его классическом смысле. Благодаря творческому мышлению, люди способны быстро переключаться с одних задач на другие, находить множество интересных вариантов выполнения работы и выходов из жизненных ситуаций [1].

Воспитание режиссерских профессиональных способностей – это возможность педагога научить студентов тому, что поможет им в их будущей профессиональной деятельности. Эта работа сводится к основной, главной способности студентов отражать действительность правдивой и яркой. Для развития таких способностей, педагог использует разнообразные упражнения – психотренинг [2].

Способы развития творческого мышления основываются на идее о том, что человек в течение своей жизни реализует лишь небольшой процент своего потенциала и его задача - найти возможность активизировать незадействованные ресурсы. Технология развития креативности мышления, это повседневная работа, где необходимо придерживаться некоторых рекомендаций:

- необходимо импровизировать, и всегда искать новые пути решения повседневных задач;
- всегда пытаться выйти за установленные рамки и правила;
- не останавливаться на достигнутом, пытаться узнать что-то новое, научиться чему-то новому и сделать это своей обязанностью.

Наши занятия рассчитаны на студентов 1 курсов факультетов «Театральное искусство» и «Кино и ТВ» по специальности «Режиссура», хотя их с успехом можно проводить и со студентами других факультетов и специальностей.

Наш выбор данных специальностей не случаен, так как обучение профессии «Режиссер» с первых шагов обучения требует от студентов хорошо развитых психофизических качеств – зрительной и слуховой памяти, внимания и мышления. К сожалению, школа таких навыков не дает, и поэтому, на 1 курсе обучения студенты сталкиваются с определенными трудностями.

В помощь студентам было разработано учебно-методическое пособие, получившее название «Психотренинг». Цель создания программного материала - это развитие личностных качеств студентов. Мы предлагаем систему, с помощью которой получат дальнейшее

развитие такие личностные качества, как внимание, память, мышление и воображение [2].

Термин «психотехника» был введен в лексикон в начале XX века для обозначения любой практики воздействия на психику и управления ею. В последние годы в практику высшей школы все активнее входят новые формы работы. В число таких новшеств все чаще попадает психологический тренинг.

Психологический тренинг – это психологическое воздействие, основанное на активных методах групповой работы. Это форма специально организованного общения, в ходе которого решаются вопросы развития личностных качеств.

Во время проведения тренинга основной задачей педагога является создание условий для активной самостоятельной и продуктивной работы над собой каждого студента. Педагог должен помогать группе в целом и каждому из ее членов в отдельности.

Весь предложенный материал распределен на два семестра. Проводить занятия желательно два раза в неделю (Таблица 1).

Таблица 1.

### Распределение материала по семестрам и занятиям

№	Личностные качества	1 семестр (количество занятий)	2 семестр (количество занятий)
1	Внимание	9	10
2	Зрительная память	8	10
3	Слуховая память	8	5
4	Наблюдательность	5	-
5	Воображение	7	10
6	Мышление	8	10

Одним из важнейших условий проведения занятий по психотренингу является мотивация членов группы, участвующих в работе, взаимоотношения ведущего (преподавателя) с рядовыми участниками и специфика «психологического микроклимата».

Непринужденная, доброжелательная атмосфера в группе является одним из главных условий успешной работы группы. Именно от психологического комфорта в коллективе, раскрепощенности ее участников зависит успешность предстоящей работы.

Предложенный материал, рассчитанный на два семестра, по два занятия в неделю, способствует более эффективному прохождению учебного процесса. В течение недельного цикла содержание занятий не меняется: на первом занятии студентов знакомят с играми, на втором - происходит закрепление и совершенствование [2].

Каждый урок включает 3 игры, рассчитанные на развитие различных качеств. В конце каждого семестра студенты пишут отчет о проделанной работе и ее результате.

Оптимальный состав группы 6-10 человек, но, в зависимости от условий, это количество может увеличиться или уменьшиться. Если от уменьшения членов группы эффект от занятий повышается, то в случае его увеличения, происходит снижение личного вклада каждого из членов в совместную работу и эффективность, естественно, падает. На эффективность работы влияет также постоянство членов группы, присутствие на занятиях новых людей может отрицательно повлиять на ход работы.

Наиболее удобным местом для проведения занятий может стать замкнутое пространство комнаты, имеющее хорошую звукоизоляцию и занавески на окнах. Помещение для занятий, по возможности, должно быть свободно от лишней мебели. Необходимы лишь мягкие кресла для участников игр и ведущего преподавателя. По общему стилю проведения занятий преподаватель может придерживаться трех основных стратегий: свободное, тематическое и программное.

Время на проведение занятий по психотренингу может меняться, в зависимости от поставленных задач. При этом минимальное время игр не должно быть меньше 30 минут.

*Свободное ведение занятия:* группе с самого начала представляется возможность выбора проблемы, которую необходимо решить. Преподаватель, не вмешиваясь в ход дискуссий по определению проблемы и способов ее решения, выступает в роли консультанта, к которому обращаются по тому или иному поводу. В результате дискуссий определяется задача, решением которой необходимо заняться первоочередной.

*Тематическое ведение занятия:* преподаватель предлагает определенную тему работы. Она может быть выбрана из основных тем этого учебника или взята из тех задач, решение которых необходимо в данный момент (например, повысить уровень внимания или улучшить зрительную память). Преподаватель должен хорошо знать предлагаемую тему, иметь хороший запас игр с тем, чтобы вовремя их менять, а учащиеся не потеряли интерес к игре.

*Программное ведение занятия:* наиболее определенный стиль проведения занятий. К работе, проводимой по определенной программе, можно заранее подготовиться и даже рассчитать время на каждое упражнение. Важная положительная черта этого стиля – чувство определенности, возникающее у преподавателя и учащихся.

Выбор одного из трех стилей ведения занятий определяется подготовкой преподавателя, состоянием учащихся и задач, стоящих перед курсом.

Психотехнические игры могут проводиться в форме интенсивного курса, регулярных занятий и эпизодических встреч.

*Интенсивный курс* характеризуется тем, что на какой-то период учебы психотехнические игры становятся основным содержанием работы, оттеснив на второе место задачи, решаемые на занятиях по “Мастерству актера”.

На этот период психотехнические игры проводятся ежедневно от 2 до 4 часов в течение 1-2 недель. Интенсивность занятий вызывает огромные изменения в психике учащихся, которые получают мощный “толчок” в развитии своих личностных качеств.

Следует отметить, что полученные во время интенсивного курса навыки могут оказаться неустойчивыми. Поэтому необходимо следить за тем, чтобы регулярно использовать вновь приобретенные качества на занятиях и в повседневной жизни.

*Регулярные занятия* используются для систематического обучения учащихся психотехническим навыкам. Регулярные занятия можно проводить ежедневно по 10-30 минут, или два раза в неделю по 1-1,5 часа. Важным моментом является то, чтобы в занятиях сохранялась преемственность и последовательность. Желательно, чтобы каждая игра повторялась на протяжении нескольких занятий. Только частое повторение, при относительно редких занятиях даст хороший результат.

*Эпизодические встречи* наиболее простая из всех форм организации психотехнических игр. Занятия проводятся 1-2 раза в месяц или реже, в зависимости от обстоятельств.

Необходимо обратить внимание на то, чтобы каждое из этих занятий стало событием для учащихся. Все предлагаемые игры должны быть обоснованы предстоящим, или предыдущими событиями (например, поднять у группы уровень внимания в связи с предстоящими экзаменами).

Для проведения таких занятий преподаватель должен иметь хорошую теоретическую и практическую подготовку.

*Теоретическая подготовка* предполагает знание физиологических основ, видов и свойств развиваемых личностных качеств. Преподавателю желательно быть в курсе исследований по психологии творческой деятельности, регулярно читать соответствующую литературу. Теоретические знания необходимо тщательно переработать, перевести на язык практики в соответствии со своим опытом и умением.

*Практическая подготовка* предполагает два направления - изучение игр и специальные навыки в работе с людьми во время психотехнических занятий.

Изучение игр предполагает не только умение организовать их, но и достаточно большой объем предварительной работы с ними. Прежде чем предложить учащимся ту или иную игру, преподаватель должен сам поработать, но существенно больше, чем это будут делать они.

Для того, чтобы начать работать с учащимися необходимо, по крайней мере, около месяца, ежедневно тренироваться самостоятельно, или с партнером по 1-2 часа. Такой минимум работы должен быть проделан обязательно, иначе мимо ведущего преподавателя пройдут незамеченными многие важные моменты в работе с учащимися.

Преподаватель должен стремиться к цели, уметь просто и доходчиво объяснить суть игры и добиться ее правильного выполнения. Он должен суметь создать на занятии непринужденную, творческую обстановку, что поможет эффективному использованию психотехнических игр в учебном процессе (Таблица 2).

Таблица 2.

### Примерное содержание занятий по психотренингу

№	Содержание занятий	Тренируемые качества
---	--------------------	----------------------

	Зоопарк	Слуховая память
	Вещи на столе	Зрительная память
1	Составление предложений	Мышление
2	Муха	Внимание
	На одну букву	Зрительная память
	Поиск общего	Мышление
3	Кинолента	Слуховая память
	Как упали спички	Зрительная память
	Что лишнее?	Мышление
4	Арифмометр	Внимание
	Глаза товарищей	Зрительная память
	Поиск предметов, обладающих сходными свойствами	Мышление
5	Групповой рассказ	Слуховая память
	События в картине	Зрительная память
	Поиск предметов с противоположными свойствами	Мышление
6	Игровые арифмометры	Внимание
	Три картины	Зрительная память
	Поиск предметов по заданным признакам	Мышление
7	От слова к рассказу	Слуховая память
	Видеоскоп	Зрительная память
	Поиск предметов-звеньев	Мышление
8	Пропусти число	Внимание
	Усложненный видеоскоп	Зрительная память
	Поиск способов применения предметов	Мышление
9	Имена обитателей НЛО	Слуховая память
	Оживленные картины	Зрительная память
	Учимся формулировать определения	Мышление
10	Числа	Внимание
	На точность зрительной памяти	Зрительная память
	Учимся выражать мысли своими словами	Мышление
11	Каждое слово что-то обозначает	Слуховая память
	Часы и время	Зрительная память
	Перечень заглавий к рассказу	Мышление
12	Считаем вместе	Внимание

	Треугольники	Зрительная память
	Сокращение рассказа	Мышление
13	Вещи в квартире	Слуховая память
	Веселые клоуны	Зрительная память
	Ищем возможные причины	Мышление
14	Анаграмма 1	Слуховая память
	Двери	Зрительная память
	Узнаем зашифрованные предложения	Мышление
15	Анаграмма 2	Слуховая память
	Неназванные предметы	Зрительная память
	Построение сообщения по алгоритму	Мышление
16	Знаете ли вы пословицы?	Внимание
	Звери в невесомости	Зрительная память
	Выражения	Мышление
17	В алфавитном порядке	Слуховая память
	Сложный квадрат	Зрительная память
	Слова наоборот	Мышление
18	Слова наоборот	Слуховая память
	Квадрат со словами	Зрительная память
	Учимся замечать главное	Мышление
19	Слуховой ряд	Слуховая память
	Стулья	Зрительная память
	Муха	Мышление
20	Тестирование	
	Подведение итогов	

Мы считаем, что вышеизложенный материал будет представлять большой интерес для педагогов как специальных, так и общеобразовательных дисциплин, желающих использовать предложенный материал для улучшения педагогического процесса.

### **Список использованной литературы**

1. Умурзаков Т.К., Журавлев В.Н. Психофизическая подготовка актера и режиссера// Учебно-методическое пособие. - Алматы, 2004, 240с.
2. Журавлев В., Умурзаков Т. Психотренинг//Учебно-методическое пособие. - Алматы, 2009, 118с.
3. Майкл Микалко Игры для разума, «Питер Пресс», Санкт-Петербург, 2009, 448с.

## **Коронавирус пандемиясы кезіндегі дене шынықтырумен шұғылдану**

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор

**Михайлова Светлана Николаевна**  
аға оқытушы **Наурызбекова Самал Мейрамбековна**

*svetlana17268@mail.ru*

**Аннотация.** Мақалада студенттердің денсаулығын нығайту, пандемия кезінде денешынықтыруды арттыру мәселелері қарастырылады. Студенттердің қозғалыс белсенділігін сақтау тәсілдері ұсынылады: таңертеңгілік гигиеналық жаттығулармен шұғылдану, денешынықтыру үзілістері, арнайы тыныс алу жаттығуларын орындау және кардио-жаттығу режиміндегі дене жаттығулары. Оқу күніндегі дене шынықтыру үзілістері таңертеңгілік гигиеналық жаттығулардан алынған оң нәтижені толықтыруға, шаршаудың дамуын болдырмауға және студенттердің оқу үлгерімін оңтайлы деңгейде ұстауға арналған.

**Түйінсөздер:** студенттер, пандемия, салауатты өмірсалты, денсаулық, қозғалыс белсенділігі, жаттығу.

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы укрепления здоровья студентов, повышения физической подготовленности в период пандемии. Предлагаются способы поддержания двигательной активности студентов: занятия утренней гигиенической гимнастикой, физкультурные паузы, выполнение специальных дыхательных упражнений и физические упражнения в режиме кардио-тренировки. Физкультурные паузы в течение учебного дня призваны дополнить положительный эффект, полученный от утренней гимнастики, предупредить развитие утомления и поддержать работоспособность студентов на оптимальном уровне.

**Ключевые слова:** студенты, пандемия, здоровый образ жизни, здоровье, двигательная активность, физические упражнения.

**Annotation.** The article discusses the issues of strengthening the health of students, improving physical fitness during the pandemic. The methods of maintaining students' motor activity are proposed: morning hygienic gymnastics, physical training pauses, performing special breathing exercises and physical exercises in cardio training mode. Physical training pauses during

the school day are designed to complement the positive effect obtained from morning gymnastics, prevent the development of fatigue and maintain students' performance at an optimal level.

**Key words:** students, pandemic, healthy lifestyle, health, physical activity, physical exercises.

2020 жылдың наурызында бүкіл әлем коронавирустық пандемиямен (COVID-19) бетпе-бет келді. Күндізгі бөлімде оқитын студенттерді оқыту қашықтықтан оқытуға ауыстырылды.

Ұзақ уақыт үйде болу, аз қимылдау өмір салты және физикалық белсенділіктің төмен деңгейі студенттердің денсаулығына, физикалық дайындық деңгейіне және өмір сүру сапасына теріс әсер етті.

Қашықтықтан оқыту қосымша күйзелісті тудыруы және жастардың психикалық денсаулығына қауіп төндіруі мүмкін.

Мұндай жағдайда ағзаның жұқпалы ауруларға төзімділігін арттыратын салауатты өмір салтын ұстану өте маңызды. Салауатты өмір салтының негізгі факторлары: ұтымды жұмыс және демалыс кестесі, жақсы ұйқы, ақуыздарға, дәрумендер мен микроэлементтерге бай тағамдарды пайдалану арқылы дұрыс тамақтану және, әрине, қозғалыс белсенділігі.

Қозғалыс – адам ағзасының тіршілік әрекетінің негізгі стимуляторы болып табылады. Қозғалыстың жетіспеушілігінен физикалық дайындық пен адамның жұмыс қабілеті төмендейді.

Дене шынықтыру жаттығуларымен айналысу осы уақыт аралығында күйзелісті жеңілдетуге және денсаулықты сақтауға көмектеседі.

Төменде қашықтықтан оқыту жағдайында студенттердің қозғалыс белсенділігін сақтау әдістері келтірілген.

Коронавирустың алдын-алу үшін тыныс алу жүйесінің жағдайы маңызды. Алайда, тәжірибе көрсеткендей, студенттер тыныс алу жүйесінің функционалды жағдайын қалай бағалау керектігін білмейді.

Ол үшін қарапайым сынақтарды қолданған жөн: тыныштық кезінде тыныс алу жиілігін анықтау және тыныс алуды ұстап тұру.

Қалыпты тыныс алу жиілігі минутына 16-20 рет болу керек. Тыныс алу циклдерінің саны есептеледі (бір цикл тыныс алумен дем шығарудан тұрады). Студенттік жаста тыныс алу жиілігі төменгі шекке жақындағаны жөн.

Тынысты ұстау кезінде тыныс алуды штанганың көмегімен анықтауға болады. Адамның тынысын ұстай алатын уақыты оның денсаулығына тікелей пропорционалды.

Штанганың сынамасы максималды тынысты ұстаудан кейін тыныс алуды тіркеуден тұрады. Әдетте, бұл 50-60 секундты құрайды (тиісінше - қыздар, ұлдар).

Тыныс алу жиілігі мен тынысты ұстау көрсеткіштері Коронавирусты диагностикалаудың маңызды белгілердің бірі болып табылады. Тыныштық кезінде тыныс алу жиілігін минутына 24 еседен жоғарылату және тынысты ұстау 10 секундтан аз болса дабыл сигналы болып табылады және коронавирус белгілері болуы мүмкін.

Коронавирустық індетке байланысты, студенттер уақытының көп бөлігін үйде өткізеді. Осыған байланысты қозғалыс белсенділігінің айтарлықтай төмендеуі байқалады.

Бұл уақытты пайдалы өткізу және ауру қаупін азайту үшін, таңертеңгілік жаттығуларды орындаған жөн.

Таңертеңгілік гигиеналық жаттығулар адамдарды сауықтыру және дене шынықтыру құралы болып табылады, сонымен қатар күш пен қуат көзі болып табылады. Күнделікті гигиеналық гимнастиканың арқасында бұлшықеттердегі қан айналымы жоғарылайды, қан қысымы төмендейді, жүрек-тамыр жүйесінің қызметі жақсарады, тыныс алу жүйесінің функционалды жағдайы жоғарылайды, дұрыс зат алмасу құрылады, орталық жүйке жүйесі мен жүйке-бұлшықет аппаратының белсенділігі жоғарылайды.

Гигиеналық жаттығулар адамның психикасына жақсы әсер етеді, сергектікті сақтайды, өзіне деген сенімділікті арттырады, көңіл-күйді көтереді.

Таңертеңгілік жаттығуларға тыныс алу жаттығуларын қосқан жөн:

- Қабырғааралық кеңістікті кеңейту арқылы тыныс алу жаттығулары.

Бастапқы қалып (Б.Қ.) - аяқты алшақ ұстап, қолды төмен түсіру.

1,2 есебінен – қолды жоғары екі жаққа дейін жайып тыныс алып, 3,4 есебінен – демді шығарып, қолды түсіру Б.Қ.

- Тағы да жаттығу, бірақ тыныс алу үш есепте орындалады.
- Тыныс алудың әртүрлі түрлерін қолданыңыз және ауыстырыңыз: кеуде және құрсақпен (диафрагматикалық) тыныс алу.

Тыныс алудың кеуде түріне өкпенің 1/3 бөлігі ғана қатысады (негізінен жоғарғы бөліктер), өкпенің төменгі бөліктері тыныс алу процесіне қатыспайды.

Диафрагматикалық (іш қуысы) тыныс алу кезінде өкпенің төменгі бөліктері белсендіріледі, өкпенің көлемі мен гипертвентиляциясы артады, оларда жиі қайталанатын бронхит пен пневмонияның себебі болып табылатын тоқырау жойылады.

• Б.Қ.-жатып, отырып, тұрып. Дене босаңсыған.

Ішті тартып, мұрын арқылы толық дем шығарыңыз. Толық тыныс алыңыз, Ішіңіз бен кеуде қабырғаларыңызды көтеріп, толық тыныс алыңыз. Қысылған еріндер арқылы дем шығарыңыз, содан кейін қайтадан тыныс алыңыз. Жаттығу өкпені керемет тазартады (желдетеді) және шаршауды жеңілдетеді. Сондықтан оны мүмкіндігінше жиі орындау ұсынылады.

\* Бір танау арқылы тыныс алу (тыныс алу жүйесінің, мұрын-жұтқыншақтың және жоғарғы тыныс жолдарының бұлшықеттерін күшейтеді).

Оң жақ танауды оң қолдың сұқ саусағымен жабыңыз. Сол жақ танаумен тыныш, ұзақ тыныс алыңыз. Әрі қарай, оң жақ танауды ашып, сол жақ танауды сол қолдың сұқ саусағымен жауып, оң жақ арқылы тыныш, ұзақ дем шығарыңыз. Барлығын керісінше қайталаңыз.

\* А.Н. Стрельникова жаттығуымен айналысу.

Стрельникованың тыныс алу жаттығуы дауысты қалпына келтіру әдісі ретінде жасалған, бірақ денені жалпы сауықтыру үшін де ұсынылады.

А.Н. Стрельникованың тыныс алу жаттығуы өкпедегі ауа алмасуды (метаболизмді) жақсартуға негізделген. Әдістер денені оттегімен қанықтыруға көмектеседі, бірақ оларды бұлшықет тонусын сақтау үшін жеңіл гимнастика ретінде де қолдануға болады. Жаттығуларға қолдар, аяқтар, мойын, пресс, иық, арқа қатысады.

Стрельникованың жаттығуы парадоксалды деп аталады, өйткені тыныс алу кеуде қуысын қысатын қозғалыстар кезінде жасалады. Нәтижесінде тыныс алу мүшелерінің бұлшықеттері жаттығады. Дем шығару өздігінен, ауыз арқылыдан жақсырақ жасалады.

Бұл жаттығудың негізгі элементі-мәжбүрлі тыныс алуды қолдану және тыныс алу процесіне ең күшті тыныс алу бұлшықеті – диафрагманы тарту. Жаттығу процесінде толық диафрагмалық тыныс алу байқалады.

А.Н. Стрельникованың тыныс алу жаттығулары зат алмасу (метаболизм) мен қан айналымын жақсартады, бронхтарды тазартуға, қабынуды азайтуға, респираторлық ауруларға қарсы иммунитетті арттыруға көмектеседі.

Оқу күніндегі дене шынықтыру үзілістері таңертеңгі жаттығудан алынған оң әсерді толықтыруға, шаршаудың дамуына жол бермеуге және студенттердің жұмысын оңтайлы деңгейде қолдауға арналған.

Қашықтықтан оқыту кезеңінде кардио жаттығуларын орындау өте пайдалы. Бұл сабақтарды үйде өз бетінше жүргізуге болады.

Кардио жаттығулары – аэробты режимде жаттығулар жасау. Энергияның негізгі көзі – өкпеден қанға түсетін оттегі. Бұл жағдайда жүрек пен өкпенің қарқынды жұмысымен зат алмасудың (метаболизмнің) жоғарылауы байқалады. Бір жаттығудың ұзақтығы 35-тен 50 минутқа дейін созылады.

Кардио жаттығулары көмектеседі:

\*жүрек-қантамыр жүйесінің функционалды жағдайын жақсарту, қысым мен жүрек соғу жиілігін қалыпқа келтіру;

\*тыныс алу жүйесінің функционалды жағдайын жақсарту (өкпеде өмірлік қабілеттілік пен қан айналымын арттыру);

\*иммунитетті және өкпенің жалпы тонусын арттыру арқылы респираторлық аурулардың (бронхит және пневмония) алдын алуды жүзеге асыру;

\* денедайындығын арттыру;

\* бұлшықеттерді күшейту;

\* сүйектің тығыздығын арттыру;

\* әл-ауқатты жақсарту, күйзелісті жеңілдету.

Орташа кардио жаттығулары энергияны арттыруға, көңіл-күйді жақсартуға, жағымды эмоциялардың көрінісіне ықпал етеді.

Кардио жаттығуларының ең қол жетімді түрлері-келесі жаттығулар: сауықтыру жүрісі, жүгіру, велосипед, ритмикалық гимнастика, аэробика.

Сауықтыру серуені. Жаттығуды біртіндеп, алдымен 1-2 шақырымнан басталып, болашақта қашықтықты арттыру керек. Екі айдан кейін адам 5-8 км еркін жүре алады. Ұйықтар алдында, сондай-ақ демалыс күндері серуендеу пайдалы. Дене жүктемелерге үйреніп қалған кезде, сіз аптасына 2-3 рет жылдамдықпен жүре аласыз, баяу жүруді жылдамдықпен ауыстыра аласыз, жүру жылдамдығын арттыра аласыз, оны жүгірумен біріктіре аласыз.

Жүгіру. Алғашқы сауықтыру жаттығуын тікелей үйіңізден бастауға болады. Ең алдымен – сергіту. Алдымен бұлшықеттерді әрі қарайғы іс-әрекетке дайындайтын қарапайым жаттығулар кешенін жасау керек: қолдың, дененің, жамбастың айналмалы қозғалысы, дененің алға және бүйірге қисаюы, аяқтың тербелісі, отырып – тұру.

Келесі 2-3 минутта жылдам қарқынмен жүру керек, содан кейін жүгіруге ауысыңыз. Алғашқы жаттығуларда мұрын арқылы тыныс алуға мүмкіндік беретін жүгіру қарқынын таңдау керек. Жүгіру жылдамдығы ауызды ашуға мәжбүр етсе, қадамға ауысып, тыныс алуды қалпына келтіру керек. Жүгіру уақытын біртіндеп арттырыңыз. Бұл жағдайда жүрек соғу жиілігін бақылау қажет.

Велосипедпен жүру төзімділікті, аяқ буындарындағы қозғалғыштықты дамытады. Велосипедпен жаттығу - бұл күйзелістен арылудың жақсы құралы. Бір жаттығуда велосипедпен жүру ұзақтығы 20 минуттан 1,5 сағатқа дейін болуы мүмкін.

Ритмикалық гимнастика. Ритмикалық гимнастикамен айналысқан кезде жаттығулар жиынтығын құрастыру және өз қалауыңыз бойынша музыкалық сүйемелдеуді таңдау мүмкіндігі бар. Жаттығулар физикалық қасиеттердің дамуына ықпал етеді-қозғалыстарды үйлестіру, төзімділік, икемділік.

Классикалық аэробика-бұл жылдамдықты ұстайтын және қозғалысты сақтауға мүмкіндік беретін музыкаға арналған ырғақты қозғалыстар. Аэробика келесі қозғалыстарды қамтиды: серуендеу, секіру, созылу жаттығулары және әртүрлі бұлшықет топтарын жаттықтыру. Дененің барлық бұлшықеттері күшейеді, жүрек пен өкпе жаттығады, дене қалыпы жақсарады.

Аэробты жаттығулар иммунитетті нығайтуға мүмкіндік береді, сондықтан көбінесе жұқпалы және вирустық аурулармен ауыратын адамдарға ұсынылады.

Бағдарламаны құру кезінде сіз жүрек-қан тамырлары жаттығуларының әсеріне назар аударуыңыз керек. Жаттығу әсерінің ең жақсы өлшегіші - жүрек соғу жиілігі (ЖСЖ). Жаңадан бастаушылар үшін жүрек соғу жиілігі 120-130 соққы/мин аспайтындай етіп жаттыққан дұрыс. Жүктемемен 2-4 айлық жүйелі жаттыққаннан кейін ғана импульс жоғарылауы мүмкін.

Әр түрлі жаттығулар жиынтығын ұсынатын онлайн-ресурстарды қолданған жөн. Олардың көпшілігі YouTube-те тегін қол жетімді.

**Қорытынды.** Осылайша, қашықтықтан оқыту кезеңінде

студенттердің қозғалыс белсенділігінің көлемін арттыру қажет. Оқу күні режимінде тыныс алу жаттығуларын қоса отырып, таңертеңгі гимнастиканы орындау, аэробты бағыттағы кардио-жаттығу режимінде дене шынықтыру кідірістерін және өз бетінше жаттықтыру ұсынылады.

### **ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ДЕРЕККӨЗДЕРДІҢ ТІЗІМІ:**

1. Михайлова С. Н. Формирование физической культуры студентов//Молодой ученый (халықаралық ғылыми журнал). – Казань, 2017. –№13(147). –С.645-649.

2. Михайлова С.Н. Удовлетворенность потребителей качеством обучения студентов по дисциплине «Физическая культура». Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: «Инновационные технологии в системе спортивной подготовки, массовой физической культуры и спорта». – Санкт-Петербург. – СПб, ФГБУСПБНИИФК,2019. – С.306-309.

### **ОСОБЕННОСТИ КИНОМУЗЫКИ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА ЗАЦЕПИНА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «АНГЕЛ В ТЮБЕТЕЙКЕ»)**

**Н.Ж. Сабилов**

КазНАИ им. Т. Жургенова, Алматы, Казахстан

КНК им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

e-mail: nurs-91@inbox.ru

**Аннотация.** В данной статье рассматривается творчество известного советского и российского композитора Александра Зацепина. Его становление в качестве композитора, учеба в Алма-Атинской консерватории в классе профессора, корифея казахской музыки – Е.Г.Брусиловского. Говорится о большом вкладе А.Зацепина в развитие советской комедии, дружбе с режиссером Л.Гайдаем, в результате которого появились самые культовые фильмы «золотого» советского периода. В активе Зацепина более 300 песен, большая часть которых написана в соавторстве с известными поэтами-песенниками Л.Дербеневым, Ю.Энтиным, исполнителями А.Пугачевой, Л.Долиной, О.Анофриевым и другими. Кроме того, А.Зацепин является автором музыки более чем к 120 фильмам и мультфильмам. В Казахстане дружба А.Зацепина и режиссера Ш.Айманова продлилась долгие годы, и в

результате тандема появились прекрасные фильмы «Золотого» казахстанского кинематографа. В 2023 году 55-летний юбилей отмечает давно полюбившаяся казахстанскому зрителю музыкальная комедия, созданная в 1968 году на киностудии «Казахфильм» - «Ангел в тубетейке». Музыка в фильме исполняют известные певцы, народные артисты СССР - Е.Серкебаев, Б. Тулегенова. А главные роли ярко сыграли Амина Умирзакова и Алимгазы Райымбеков.

**Ключевые слова:** композитор, киномузыка, поэт-песенник, режиссер, советская комедия, певцы, актеры.

## FEATURES OF THE COMPOSER FILM MUSIC ALEXANDER ZATEPIN (ON THE EXAMPLE OF THE FILM “ANGEL IN A SKULLCAP”)

**N. J.Sabirov**

KazNAI them T. Zhurgenova, Almaty, Kazakhstan

e-mail: nurs-91@inbox.ru

**Abstract.** This article examines the work of the famous Soviet and Russian composer Alexander Zatsepin. His formation as a composer, studying at the Almaty Conservatory in the class of professor, the leading figure of Kazakh music - E.G. Brusilovskiy. It is a question of A. Zatsepin’s great contribution to the development of the Soviet comedy, friendship with director L. Gaidai, as a result of which the most cult films of the “golden” Soviet period appeared. In the asset Zatsepin more than 300 songs, most of which are written in collaboration with famous songwriters L. Derbenev, Y.Entin, performers A. Pugacheva, L. Dolina, O. Anofriev and others. In addition, A. Zatsepin is the author of music for more than 120 films and cartoons. In Kazakhstan, the friendship of A. Zatsepin and the director Sh. Aimanov lasted for many years, and as a result of the tandem beautiful films of the “Golden” Kazakhstani cinema appeared. In 2023, the 55th anniversary is celebrated by the musical comedy, long-beloved by the Kazakhstani audience, created in 1968 at the Kazakhfilm studio - “Angel in a Tubeteyk”. Music in the film is performed by famous singers, people's artists of the USSR - E. Serkebaev, B. Tulegenova. And the main roles were played by Amina Umirzakov and Alimgazy Raiymbekov.

**Keywords:** composer, film music, songwriter, director, Soviet comedy, singers, actors.

Имя Александра Сергеевича Зацепина, советского и российского композитора, известно миллионам благодарных зрителей, ценителей лирического и комедийного жанра в кино на всем постсоветском пространстве. Его вклад в развитие советской комедии трудно переоценить и сейчас. Достаточно просто перечислить любимые комедии, в создании которых принимал участие гениальный А.Зацепин, – и губы сами растягиваются в улыбку узнавания и радостных воспоминаний: «Операция «Б» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», «Иван Васильевич меняет профессию», «Бриллиантовая рука», «12 стульев» ... Это лишь самые известные и поистине культовые фильмы «золотого» советского периода, когда Александр Зацепин и режиссер Леонид Гайдай работали вместе в творческом тандеме.

Сам композитор сейчас так вспоминает те времена: «Иван Пырьев, художественный руководитель объединения, где работал Л.Гайдай, говорил: «Леня, вот композитор, с которым тебе надо все время работать. Он чувствует твой стиль». Ведь у Л.Гайдая много эксцентрического, что нельзя просто сыграть на рояле или на скрипке. Надо что-то придумывать необычное, звук должен быть неожиданным» [1].

Талантливый мальчик, живя в Новосибирске в семье политического репрессированного, с детства проявлял интерес к самым разным сферам жизни, понимая, что всего может и должен добиваться сам. Начав учиться музыке примерно с восьми лет, Саша Зацепин одновременно увлекался химией. В его комнате в то время находилась импровизированная химическая лаборатория с колбами и спиртовками, где мальчик ставил свои первые несложные опыты.

Чуть позже, одновременно с занятиями фортепиано, пришло увлечение акробатикой и гимнастикой, когда Саша даже подумывал поступить в цирковое училище. Одновременно с этим Зацепин был преданным и увлеченным радиолюбителем. Приверженность радиотехнике стала одной из главных страстей в жизни будущего композитора. Именно «дружба» с радиотехникой во многом определила творческую индивидуальность А.Зацепина, придала его аранжировкам современное звучание, оригинальность и узнаваемость.

Позже, уже получив невероятную известность и популярность в Советском Союзе и за рубежом, Александр Зацепин признавался, что после школы всерьез стоял перед выбором – поступать в технический ВУЗ

на радиотехнический факультет или продолжить музыкальное образование.

Творческий путь А.Зацепина и становление в качестве композитора не были легкими с самого начала. Его от природы бунтарский и новаторский характер, стремление в творчестве раздвигать привычные рамки, постоянный поиск новых форм и выразительных средств в музыке часто вызвали резкую критику в околomuзыкальной среде. Произведения А.Зацепина становились объектами нападков со стороны бюрократического аппарата Советского Союза, что зачастую мешало свободе творчества композитора и ограничивало его возможности самореализации, пресекая любые попытки работы за границей.



Несмотря на это, композитор увлеченно работал над каждым новым кинематографическим проектом, становясь зачастую, наряду с режиссером и актерами, полноценным участником творческого процесса создания очередного шедевра советской кинематографии. Это стало возможным во многом благодаря тому, что у А.Зацепина была собственная студия звукозаписи.

Оставаясь всю жизнь увлеченным радиотехникой, и стремясь создавать новую нетривиальную музыку, в середине 70-х А.Зацепин принял решение превратить свою московскую квартиру в отлично оснащенную по тем временам площадку для творчества. Высокий технический уровень и широкие возможности домашней студии

послужили поводом для совместного творчества Александра Зацепина со многими известными исполнителями [2]. Здесь были записаны и аранжированы популярные песни того времени, которые сохраняют свою свежесть и актуальность и по сей день. В своей домашней студии А.Зацепину удавалось также производить настоящие эксперименты со звукозаписью, позволявшие создавать невероятные по тем временам спецэффекты в кинокомедии.

В активе Александра Зацепина более 300 песен, большая часть которых написана в соавторстве с известными поэтами - песенниками Леонидом Дербеневым, Юрием Энтиным, исполнителями Аллой Пугачевой, Ларисой Долиной, Олегом Анофриевым и многими другими. Кроме того, А.Зацепин является автором музыки более чем 120 фильмам и мультфильмам! Он Народный артист Российской Федерации (2003), член-корреспондент Национальной академии кинематографических искусств и наук (2002), член Союза композиторов СССР (1956) и Союза кинематографистов СССР (1957) [2].

С Казахстаном и в частности с тогдашней его столицей – Алма-Атой – композитора многое связало в молодости. Будучи от природы одаренным мультиинструменталистом, студент института связи Александр Зацепин организовал небольшой джаз-оркестр, где играл со своими однокурсниками и ребятами постарше. Не имея системного музыкального образования, не зная нотную грамоту, А.Зацепин, тем не менее, смог заразить единомышленников своей энергией и юношеским азартом.

Затем, проходя службу в армии, молодой А.Зацепин самостоятельно освоил игру на нескольких музыкальных инструментах и в итоге попал в Новосибирский армейский ансамбль песни и пляски. Во время гастролей ансамбля в Алма-Ате А.Зацепин просто влюбился в этот солнечный, утопающий в зелени город и решил здесь остаться. Будущий композитор хотел подать документы в музыкальное училище им. П.Чайковского, но ему порекомендовали сразу поступать в консерваторию. В 1956 году А.Зацепин окончил консерваторию в Алма-Ате по классу фортепиано и композиции (педагог, профессор Е.Г.Брусиловский). В тот же год он пишет свою дипломную работу - балет «Старик Хоттабыч», который ставят в Алма-Атинском Государственном театре оперы и балета им. Абая и с успехом показывают многие годы. Параллельно композиторской деятельности, Александр Зацепин работает музыкальным оформителем на студии «Казахфильм» [2].

Работа в кино началась сразу после учебы - классик казахстанского кино, режиссер Шакен Айманов снимал в то время музыкальную комедию «Наш милый доктор». И выпускнику консерватории Саше Зацепину поручили написать музыку к этому фильму. Так родились песни «Вальс о весне» и «Надо мной небо синее», ставшие советской песенной классикой. Успех картины был поистине грандиозным, в чем была немалая заслуга молодого композитора.

Дружба Александра Зацепина и Шакена Айманова продлилась долгие годы, и сотрудничество двух замечательных мастеров возобновилось спустя несколько лет – снова на съемочной площадке «Казахфильма».

В 2023 году 55-летний юбилей отмечает давно полюбившаяся казахстанскому зрителю лирическая музыкальная комедия, созданная в 1968 году на киностудии «Казахфильм» - «Ангел в тибетейке». Музыка к фильму, в котором зрители встречаются с известными певцами, народными артистами СССР - Ермеком Серкебаевым, Бибигуль Тулегеновой, А.Зацепин создавал в знак признательности и любви к казахстанской земле, где прошла его молодость и становление в качестве композитора. И вновь фильм и песни ждал успех!

Даже спустя полвека число поклонников у фильма не убавляется. Зрители хорошо помнят яркую игру Амины Умирзаковой и Алимгазы Райымбекова, которые сыграли главные роли - мамы и сына. Алимгазы Райымбеков не был профессиональным актером, однако, это не помешало ему воплотить на экране ведущие роли в 12 кинокартинах. Он работал в совхозе водителем, когда в 1965 году на одном из спортивных соревнований его заметили и пригласили на съемки фильма «Крылья песни». А в 1968 году он сыграл главную роль – учителя Тайлака, которого все с мягкой иронией зовут «Ангел в тибетейке» в одноименном фильме. Здесь он этакий добродушный увалень, с богатырскими плечами и ангельским характером, считающий, что такой мамы, как у него, нет на всем земном шаре. Кроме того, Тайлак даже за столом не растается с традиционной тибетейкой – отсюда и необычное название фильма.

В этой комедии очень ярко и в полной мере раскрывается непередаваемый авторский стиль А.Зацепина, проявляется его узнаваемый почерк композитора-новатора, композитора-экспериментатора. К 1968 году, когда был снят «Ангел в тибетейке», А.Зацепин уже успел вырасти в маститого профессионала, получившего заслуженное признание у миллионов зрителей в Советском Союзе. Шакен

Айманов по старой дружбе пригласил А.Зацепина продолжить творческое сотрудничество, к тому же в фильме одну из главных ролей играла Бибигуль Тулегенова – как оказалось, бывшая однокурсница композитора по Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы.

«Я с большой теплотой вспоминаю Шакена Кенжетаевича», - говорит Александр Зацепин в одном из интервью. «Помню, как он часто приходил ко мне с домброй и пел казахские народные песни, помню его смех. Также он очень любил шахматы. Однажды во время съемок мы его потеряли, а он, оказывается, закрылся в комнате и играл в шахматы», - вспоминает композитор.

Музыка к фильму «Ангел в тубетейке», благодаря самобытному таланту Александра Зацепина, перешагнула географические и временные границы. Зрителям невероятно полюбились прекрасные песни А.Зацепина на слова Леонида Дербенева, которые после выхода фильма в кинотеатры напевала вся страна [3]. Конечно, одна из самых известных из них – «Песня про Одиссея» (Ты куда, Одиссей, От жены от детей? - Шла бы ты домой, Пенелопа!). Прозучавшая в фильме в исполнении квартета «Аккорд», песня стала, выражаясь современным языком, настоящим хитом. Разложенные на разные голоса женские и мужские партии в песне составили задорную, колоритную и невероятно запоминающуюся композицию, где яркие и пронзительные сопрановые фразы Пенелопы перекликаются с басовыми акцентами возражающего Одиссея.

Такой прием – своего рода диалог в музыкальной темесопровождении к происходящему на экране – стал по-настоящему визитной карточкой Александра Зацепина, впоследствии использованной им, к примеру, в комедии «Иван Васильевич меняет профессию», в песне про Марусю. Другие песни к фильму «Ангел в тубетейке» также получили широкую известность, во многом благодаря обаянию исполнителей и красоте композиций.

Энергичный твист «Всё равно ты будешь мой!» («Я тебя давно опоила колдовскою травой, Где бы ты ни бегал там, Что бы ты ни делал там, Всё равно ты будешь мой») в исполнении Аиды Ведищевой – еще один зацепинский шедевр популярной советской музыки конца 60-х. Здесь композитору удалось передать музыкальными средствами и аранжировкой шутливую настойчивость влюбленной девушки, любым путем стремящуюся во что бы то ни стало «приручить» неподдающегося на ее чары джигита.

«Песня о матери» («Отдаст, все на свете отдаст, Будет мерзнуть сама, Лишь бы дети в тепле. А мы забываем подчас, Что от стареньких мам Нам светло на земле») в исполнении казахстанской звезды и любимицы миллионов Бибигуль Тулегеновой – лирическая и нежная, полная любви и признательности. Она также запомнилась зрителям берущей за душу музыкой А. Зацепина на великолепные, полные смысла стихи Леонида Дербенева [3].

В 2013 году А.Зацепин посетил Киностудию «Казахфильм» им. Ш. Айманова. Приезд композитора в Казахстан был приурочен к проведению творческого вечера под названием «Надо мной небо синее...», который состоялся 16 ноября в Астане. Одноименная песня из фильма «Наш милый доктор» в свое стала визитной карточкой композитора и открыла ему путь в большое кино.

– «Я очень люблю Казахстан, а особенно – Алма-Ату. Здесь я получил свою профессию и приобрел замечательных друзей», - сказал Александр Зацепин во время своего визита [4]. В свою очередь в Казахстане по-прежнему сохраняется интерес к творчеству композитора.

В свои 96 лет Александр Зацепин умудряется сохранять невероятную свежесть мысли, бодрость и интерес к жизни. Он продолжает жить и работать на две страны – во Франции и России. В 2014 году состоялась мировая премьера мюзикла "31 июня", созданного на музыку Александра Зацепина и стихи Ильи Резника по одноименной новелле Джона Пристли и советскому фильму 1978 года.

- «Работа — мой кислород, - так А.Зацепин характеризует свое творческое кредо в одном из интервью. - Считаю себя счастливым человеком. Забываю обиды. Следую совету моего учителя — не жду вдохновения, работаю каждый день с утра. Слушаю новую музыку, узнаю молодых композиторов. Отношусь к жизни как к мигу. Только от нас зависит, насколько этот миг наполнен не только прошлым, но и будущим...».

### Список литературы

1. Зацепин А. С. «Есть только миг...» // Лит. запись Ю. Рогозина. — М., 2003.
2. Дурандина Е. Е. Отечественная музыкальная литература: 1917—1985. 0-82 Вып. 1: Учебник для музыкальных училищ. — М.: Музыка, 1996.

3. Прохорова И. Советская музыкальная литература. - М.: Музыка, 1985.
4. «Александр Зацепин. Мне уже не страшно...». Документальный фильм. Режиссер Георгий Ананов.– Первый канал, 2016.

## ДУБЛЯЖ

Ауесбаева Гульназ Жангабыловна

аға оқытушы

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер

академиясы

[gulnazauesbai25@gmail.com](mailto:gulnazauesbai25@gmail.com)

**Аңдатпа:** дубляж өнерінің қыр сыры қарасырылады. Дубляж саласының ерекшелігі туралы айтылады.

**Аннотация:** Искусство дубляжа и его особенности. Какимим качествами и особенностями должен владеть актер дубляжа.

**Annotation:** The secrets of the art of dubbing are considered. The peculiarities of the dubbing industry are mentioned.

**Кілт сөздер:** дубляж, дубляж актерының дауысы, дубляж актерының актерлық шеберлігі.

**Ключевые слова:** Дубляж, голосовые особенности актертера дубляжа, актерское мастерство актера дубляжа.

**Keywords:** Dubbing, voice of the dubbing actor, acting skills of the dubbing actor.

Дубляж деген – аударманың түрі. Фильмдерді, телехикаяларды, мультфильмдерді басқа тілден мемлекеттік тілге түп нұсқаның ойы мен мағнасын жоғалтпай видеосын дыбыстаудың түрі. Эфирден немесе кинотеатрдан көрсетілген фильм, мультфильм көрменмен фильмдегі актер ұлттық тілде сөйлеп тұрғандай қабылдану керек. Фильмнің сапалы болып шығуына бір топ маман жауыпты. Дубляж жұмысын атқаратын - аудармашы, дубляж режиссеры, режиссер ассистенті, синхронды аудармашы (аударма сөзінің кадрдағы кейіпкерлердің ауыз қимылына дұрыс түсуін мән мағнасын жоғалтып алмай түсуін бақылаушы)

редактор, дыбыс жазушы, дубляж актерлары кіреді. Фильмнің сапалы болуы, уақытылы жұмыстың орындалып көрерменге көрсетілуіне осы мамандарға тікелей байланысты.

*Дубляж түрлері – синхронды дубляж, кадр сыртындағы аударма. Синхронды дубляж* түп нұсқадан аумай сайма сай, оригинал түрін сақтау. Фильм мағнасы мен эмоциясын түп нұсқа ретіне жеткізу. Бұл жерде фильмдегі әр кейіпкерді жеке жеке актерлар дыбысайды. Түп нұсқадағы дауысты толық өшіріп, ұлттық тіл немесе аударма тілі актердың дауысы арқылы түп нұсқадан айнымай толық жазылады. Фильмдегі барлық мәтінді, кәсіби актерлар дыбыстап шығады.

*Кадр сыртындағы аударма*, бір немесе екі актер фильмдегі барлық кейіпкерлерді дыбыстап шағады. Кейіпкерлердің бәрінің дауысы бір қалыпты бір дыбыста жазылады. *Егер кадр сыртындағы дыбыстауда бір немесе екі актер барлық кейіпкерлерді дыбыстаса – олардың эмоциясы аз, кейіпкерлер дауысы жас ерекшеліктеріне сай төмен немесе жоғары, жіңішке немесе жуан болып жазылад. Өйткені фильмдегі барлық әйел дауыстарын бір әйел дауысы, ал ер дауыстарын бір ер актер дыбыстап жазып шығады. Олар – Бір дауысты, екі дауысты, көп дауысты болып бөлінеді.*

*Бір дауысты* – толық фильм басынан аяғына дейін бір дауыспен жазылады.

*Екі дауысты* – фильмдегі барлық әйел дауыстарын бір әйел дауысы, ал ер дауыстарын бір ер актер дыбыстап жазып шығады.

*Көп дауысты дыбыстау* – ең кең таралған дубляж түрі. Төрт немесе одан көп актерлар қатысады. Әр кейіпкерді жеке жеке актерлар дыбыстайды. Бұл түрінде, түп нұсқа дауыс үстінен дыбысталған актер дауысы жазылып қойылады. Түп нұсқа тілі дауысы 20-30% естіліп тұрады.

*Дыбыстаудың әр түрінің өзіндік ерекшелігі, ұтымды тұстары бар.* Ол көбінде фильмнің қызықты болуы мен актерлардың оны дыбыстау мінезіне байланысты. Дубляж көрерменді толығымен фильм атмосферасына кіргізіп сендіреді. Дубляж актерлары дауыс икемділіктерімен өз кейіпкерлерінің фильмдегі кейіпкерін айнытпай сөйлетіп эмоциясы мен психологиясын, көңіл күйін тауып фильмдегі оқиғаны жазып шығады. Кейіпкердің көңіл күйі табылғанда рольдің интонациясы да дұрыс табылады.

Ең кең тараған синхронды дубляжбен кадр сыртындағы дубляж, фильмдер мен мультфильмдерді дыбыстауда қолданылады. *Дубляж актерларын жеке жеке жазады. Ал фильмдегі көпшілік сахналарын бір топ актерлар бірге немесе жеке жеке жазады. Жансыз заттардың дыбыстарын мысалы көлік, табиғат т.б. дыбыстарын дыбыс режиссеры түп нұсқадан қалдырады.*

*Қазіргі дубляж актерларына қойылатын талап өте жоғары. Ол тек дубляж өнерін меңгеріп қана қоймай ән де айта алу керек. Өткені қазіргі уақытта драмалық фильмдермен қатар мюзиклдар сұранысқа ие. Ал мультфильмдердегі кейіпкерлер сөз сөйлеумен қатар ән де айтады.*

Кез келген актер дубляж актеры бола алмайды. Актер тек дауыс ерекшелігімен емес дауыс икемділігімен дубляжға сай актерлық шеберлігімен ерекшеленеді. Актер қағаздағы мәтінді оқып қана қоймай фильмдегі атмосферасын, актер ойынын айнытпай ойнап, дыбыстап шығуы керек. *Дубляж актеры – гримсіз, костюмсыз, партенрсыз ролін ойнап шығады. Дубляж актерының сезім мүшесі сезімталдығы жоғары стандартта болуы қажет. Рольді ойнап шығуда актер дауысы оның жалғыз қолданатын құралы. Дубляж актерларының сапалы жұмысының арқасында көрермен еш қиындықсыз фильмдерді ана тілінде көре алады.*

*Мультфильм дыбыстауда, режиссер дубляж актерларының дауыс икемділігі мен тембіріне назар аударып ролге таңдайды. Кейіпкерлер мен актердың жас ерекшеліктері ескеріледі. Мультфильм дыбыстағанда, кейіпкержандылық, атмосфераға ену, оқиғаға сену элементтері қажет. Мультфильмнің көрермендері балалар, балаларды алдау қызықтыру оңай емес. Сондықтан дубляж актерына үлкен жауапкершілік артылады. Мультфильм жазуда актредың дауыс диапазонымен қолдана алу шеберлігі қажет. Мультфильм кейіпкерлері ойдан, фантазиядан құралғандықтан, дубляж актерының да бала тәрізді дауысымен шынайы ойнап сөйлей алуы маңызды. Балалар шығармалары, кейіпкерлер темпераменті, бала психологиясы, сөйлеу мәнері, сөйлеу жылдамдығы ескеріледі. Дауыстың құбылып тұруы, сөз саптауы мультфильм атмосферасына сай болуы шарт. Актерлық шеберліктің «егерде мен», «бес сезім мүшелері – оны бағалау» ережелері орындалуы керек.*

*Документалды фильм* дыбыстауы автор мәтінін оқумен сай. Оның дауысы табиғи жасанды емес болу керек. Дауысы бір қалыпты құлаққа жағымды естіліп, фильм мағнасын түсіндіру арқылы көрерменді атмосфераға кіргізеді.

Қазіргі уақыттағы жастар мен балалар арасында кең тараған *Жапондық «аниме»* кейіпкерлерін дыбыстаушы *«сэйю»* деп аталады. Шетелде дубляж актеры болу үшін кәдімгідей толық курстар оқытылады. Онда сөз сөйлеу шеберлігі, актерлық шеберлік, ән айту сабақтары өтіледі.

Қазақфильм киностудиясы 1934 жылы Алматы кинохроника студиясы ретінде құрылды. 1936 жылы алғашқы деректі фильмдер шықты. 1941 жылы Қазақстанға эвакуацияланған «Мосфильм» мен «Ленфильмен» бірікті. Олар 1944 жылға дейін жұмыс істеді. Соғыс тақырыбында ортақ біріккен киностудия ЦОКС совет фильмдерінің 80% өндірді. 1960 жылы 9 қаңтарда көркем фильмдер мен кинохроникалардың Алма-Ата киностудиясынан «Қазақфильм» киностудиясы болып өзгертілді. 1984 жылы киноматографияның көрнекті қайраткері Шакен Кенжетайұлы Аймановтың есімі берілді. Қазақфильмнің қалыптасып дамуына Шакен Айманов, Мажит Бағалин, Сұлтанмахмет Қожықов, Ораз Әбішев киноөнерінің дамуына үлестерін қосты. «Махаббат туралы дастан» режиссеры Ш.Айманов, К.Гаккель, «Жамбыл» режиссеры Е.Дзиган, «Ел басына күн туса» режиссеры М.Бегалин, «Атамекен», «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар көсе», «Атаманның ақыры», «Мәншүк туралы ән», «Қыз Жібек», «Бойся враг девятого сына», «Сказ о матери», «Тақиялы періште», «Девушка-джигит» т.б. көптеген совет фильмдері түсіріліп қазақ тіліне дыбысталды. Әмен Қайдаровтың алғашқа қазақ мультфильмі жарық көрді. Совет киноматографиясы түсірілген фильмдер негізінен орыс тілде көрсетілетін. Сонымен қатар оларды қазақ тіліне де аударып дыбыстаған. Сол кезеңдегі актерлардың дубляж саласын меңгеріп, өз уақыттарының талаптарына сай дамығанын көрсетеді. Қазақ киноөнерінің алғашқы дубляж актерлары – Атагелді Смайылов, Раушан Ауезбаева, Бекен Римова, Әнуар Боранбаев, т.б. көптеген өз заманының белгілі актерлары. Олар өз уақыттарының жұлдыздары, қазақ өнерінің майталмандары, қазақ дубляж саласында көп жылдар қызмет етіп, дамуына зор үлес қосқан өнер иелері. Артынан ерген жас буын

актерларда совет киноларын дыбыстап тәуелсіздік алғанға дейін үлкендердің өнерін үзбей жалғастырды. Олардың дауыстары танымал болып өз уақыттарының танымал жұлдыздарына айналды.

Уақыт өте билік ауысып, технологиялар дамыды. Тәуелсіздік алғанан кейін ел арналарында ұлттық филімдер мен телехикаяларға, бағдармаларға сұраныс пайда бола бастады. Сол сәтен бастап ұлттық арналар мен коммерциялық арналарда эфирге филімдер мен телехикаялар, мультфилімдер қазақ тілінде дыбысталып көрсетіле бастады. Әлемдік фильмдерді ұлттық тілге тұрғылықты арналар мен жекеменшік студиялар дыбыстай бастады. Уақыт өте келе, елде техникалық жабдықтар қолжетімді болудың арқасында, көптеген студиялар ашылды. Әлем талаптарына сай техникасы жабдықталған, сол техникамен жұмыс жасайтын кәсіби мамандары бар. Заманауи дубляжды кәсіби студиялар жазып, кәсіби актерлар дауыстарын жазып қызмет атқарады. Сапалы өндірісті көрермен назарына ұсынады. Әр арналар эфирде көрсететін шетелдік телехикаяларын өз арналарында немесе жекеменшік студияларда дыбыстатып көрсетілімге жібереді. Бұл дубляж актерларын жұмыспен қамтумен қатар, актерлардың кәсібилік деңгейлерін өсіруде.

*Біздің елге, дайын көрсетілімдерге, орыс тілінде Ресейде дыбысталған фильмдер көрсетілетін.* Олардың әлемнің әйгілі киностудиялармен келісімі, байланысы бар. Қазіргі таңда, санкциялық шараларға байланысты ол жұмыс Ресей елінде тоқтатылды.

Қазіргі таңда, Болашақ корпоративті қорының қолдауымен, спонсорлық қаржыландыруының көмегімен, Болашақ қаумдастығының «Өзіңнен баста-қазақша сөйле» жобасы 39 фильмді қазақ тіліне дыбыстатып кинотеатрларда көрсетілді. Олар, 15 Disney, 9 Disney Pixar, 6 Sony Pictures, 2 Lucasfilm Ltd, 4 Marvel Studios Inc, 2 Bazelevs туындылары. Осы жоба арқасында елдегі 100 шақ актрелар дауыстары Disney дауыс базаларында сақталуда. Олар – Азамат Қанапия, Күнсұлу Шаяхметова, Абай Досжан, Қайрат Донбай, Ержан Жарылқасын, Сәуле Тұрдахунова, Самат Қордабай т.б актерлар. Кейбір голливуд жұлдыздарын, қазақ кино, шоу бизнес жұлдыздары дыбыстайды. Мысалы, Берік Айтжановтың дауысын әйгілі Джони Дептің өзі таңдап алған, енді әр қазақша көрсетілетін Джони Деп түскен фильмдерді тек Берік Айтжанов дыбыстайды. Сол сияқты көптеген голливуд жұлдыздарын тұрақты түрде қазақ дубляж актерлары дыбыстайды.

Қазіргі дубляж актерлары көп жылдық тәжірибесі бар кәсіби актерлар. Жоба, елдегі актерларға голливуд жұлдыздарын дыбыстау мүмкіндігін беруде. Көптеген дубляж актерлары әлемдік стандарттарға сай дубляж өнерін меңгеріп кәсібиліктерін өсіруде. Дубляждаумен бір топ кәсіби мамандар айналысады. Дубляжға барлық талаптар бірдей қойылады, ол түп нұсқадан айнымай фильмнің ойы мен мағнасын, аударма кезінде жоғалтып алмай, актерлардың дауыс ерекшеліктері мен эмоционалды ойыны сәйкес болуы. Шетелдік актер қазақ тілінде сөйлеп тұрғандай көрерменге әсер ету.

Барлық фильмдер дыбыстау үлкен қаржылық қолдауды қажет етеді. Оның кең таралуына мемлекеттік қолдау қажет. 2017 жылдан бері фильмдерді қазақ тілде дубляждау жобасы заң жүзінде мемлекеттік деңгейде қарастырылуда. 2022 жылдың ақпан айынан «Қазақстан Республикасының кейбір заңнамалық актілеріне кинематография және мәдениет мәселелері бойынша өзгерістер мен толықтырулар енгізу туралы» мәжіліске ұсынылуда.

Мемлекеттік тілді дамытуға бұл жұмыстар үлкен үле қосары сөзсіз. Немесе ең тиімді жолы *субтитр* қолдану. Бұл аудармашыларға артылатын салмақ. *Субтитр – экранда айтылып жатқан сөздердің кадр астында жазылуы.*

*Қазіргі дубляж актерлары.* Дубляж актеры деген жеке мамандық жоқ. Дубляжға театр, кино, жеке ән айту артистері қатыса алады. Актерларды дубляжға таңдағанда, артистің дауыс ерекшелігіне назарға аударылады. Фильмдегі кейіпкердің образы, жас ерекшелігі, психология, темпераменті, дауыс ерекшелігі, дауыс тембірі ескеріліп – дубляж актеры таңдалады. Микрофонмен жұмыс жасау әдісі ескеріледі. Микрофонның дауыс жазу мүмкіндіктері, актер дауысын дамытуда зор үлес қосады.

*Дубляж актеры болу өңай шаруа емес.* Дубляж актеры ерекше дауыстың иегері. Жасанды дауыс па әлде шынайы әсерлі дауыс па оны көрермен бірден байқайды. Дубляж актерының - сөйлеген сөзі шынайы эмоционалды, дауысы ауқымды, кейіпкерге сай тембірі тартымды, үнінің жағымдылығы, сөз сөйлеу икемділігі, актерлық шеберлігі, сезім мен сенім мүшелерінің толық үйлесімде болуын қажет етеді. Дубляж актерының жұмысы - фильмдермен, мультфильмдерді, документалды фильмдерді, телехикаяларды дыбыстау ғана емес, сонымен қатар

компьютерлі ойындар, жарнамалар, презентациялар, білім беру платформаларын дыбыстау жатады.

### **Әдебиеттер:**

1. Дубляж студиясы, Украина, г. Киев LANET PRODUCTION

[lanetproduction@lanet.ua](mailto:lanetproduction@lanet.ua)

2. ИА «NewTimes.kz» Нелли Адаменконың «Болашақ» корпоративті қорының председателі Динара Гапланан алған сұхбаты. 2022.03.10

3. Особенности казахского дубляжа на телеканалах РТРК Казахстана Stud.kz

4. Радио және теледидар дикторының тіл техникасы. Абзелбаев М.Н. Оқу құралы, 2-ші басылым, Алматы, 2022, издательство Лантар Books ISBN 978-601-361-165-5

---

## **СӨЗ ӨНЕРІНІҢ МАҢЫЗЫ**

**СӨТ Ғ.А.**

### **Оқытушы, өнер магистрі**

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы қ.

Қазақстан

[aggafon@bk.ru](mailto:aggafon@bk.ru),

**Түйін сөз:** Сөйлеу мәдениеті жоғары және сөйлеу техникасын жете меңгерген көркемсөз шебері шығарманың идеясын, драматург туындысының қасиетін тап басып жеткізе алады. Әр сөзді анық, ашық етіп жеткізу, айтылатын ойды тыңдаушы-көрерменнің жүрегіне жол сала отырып жеткізу таланттың ғана қолынан келеді.

**Кілт сөздер:** көркемсөз оқушы, драматург, сөз тіркестері, дауыс, дауыстың дыбысталуы, дем, сахна тілі, дикция, руханилық

**Анотация:** Чтец, владеющий высокой культурой речи и техникой речи, может передать идею произведения, свойства произведения драматурга. Только талант способен донести каждое слово до ясности, донести высказываемую мысль до сердца слушателя-зрителя.

**Ключевые слова:** чтец, драматург, голос, звучание голоса, дыхание, сценическая речь, дикция, духовность

**Abstract:** A reader who has a high language culture and speech technique can convey the idea of the work, the properties of the playwright's work. Only talent is able to convey every word to clarity, to convey the expressed idea to the heart of the listener-viewer.

**Key words:** oratory, the voice, the sound of their voices, the breath, scenic speech, diction, playwright, spirituality .

Сахналық тілдің мәселесі уақыт өте келе күрделене түсуде. Ол қазіргі қоғамға сай дамуды қажет етеді. Тіл техникасын меңгеру көп еңбек пен ізденісті талап етеді. М.Байсеркенов: «сахнадағы тіл мәдениеті әлі күнге өрге баспай келе жатыр. Жалаң декламация, жалған пафос, құрғақ баяндау көз аштырмайтын болды. Сахнадан сөйлеген сылдыр сөзді қамтиды.»[1] М.Балақаев пен М.Серғалиев «Қазақ тілінің мәдениеті» атты кітабының «Сөйлеу мәдениеті және шешендік» деген тарауында «Шешендік – ой-пікірді тыңдаушыларға айқын, анық, әсерлі етіп айту (жазу) шеберлігі. Сөйлесудің, сөйлеудің әдеттігі қарапайым қызметі пікір алысу, өзгелерге сөйлеушінің ой-пікірін білдіру болса, шешендік трибунасына шыққандар нәрлі, тартымды сөздер арқылы тыңдаушылардың сана-сезіміне әсер етуді көздейді» - деген болатын. [2] Жалпы айтқанда шешендік өнер, сөйлеу мәдениеті, тіл мәдениеті, сахна тілі, сөйлеу техникасы бір ұғымды білдіргенімен парықтары әр басқа. Дей тұрғанмен, осынау ағайындас-бауырлас салалардың бастарын біріктіретін, бір арнаға тоғыстыратын –көркемсөз оқушының сахналық сөйлеу мәдениеті болып келеді.

Халқымыздың сан ғасырлық тарихында, басына түскен неше қиямет қасірет пен, сол ауыр күндерді серпілтер қуаныштары аз болған жоқ. Сондай қиын заманда, елді ауызына қаратқан, ел тағдырын бір ауыз сөзімен шешкен, елді өзінің айналасына иіре білген, елді «бір жеңнен қол – бір жағадан бас» шығартып, біріктіріп жауға қарсы қоя білген, халықтың амандығын, елдің тыныштығын, ұлттың тәуелсіздігін сақтауда орасан ерен еңбек сіңірген Төле Әлібекұлы, Қазыбек Келдібекұлы, Әйтеке Бәйбекұлы сынды «орақ ауыз, от тілді» бабаларымыз секілді шешендер қазақ халқының тарихында аз болған жоқ. Ел арасындағы «жесір дауы, жер дауы»

сынды дау жанжалдарды, жұртты талай әбігерге салғаны тарихтан аян. «Былай тартсаң өгіз өлетін, былай тарсаң арба сынатын» шешуі қиыспайтын әстердің де шешімін тауып, ел арасындағы жау-жанжалдарды сөзбен басып отырған. [3, 46.] Осындай дау тартысқа түсушілер сөзуар даугерлер мен оған қарсы тұрушы халық би шешендері болған.

Уақыт елегінен өтіп, халықтың санасына сіңіп, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып жеткен данышпан сөз зергерлері, халықтың мұң-мұқтажын ойлай білген. Қысылғанда жол табар ақылшысы болған Асан қайғы, Қазтуған, Ақтамберді, Үмбетей, Бұқар сияқты көп ақын-жыраулар ақпа-төкпе, суырып-салма өлеңдерімен батырлардың ерлігін, байлардың сараңдығын, жақсы мен жаманның айырмасын таңнан таңға жырлайтын болған. Олар, әр сөзді нақышына келтіріп орындаумен қатар терең ойды жеткізу, астарлап айту жағын жақсы меңгерсе керек. Сондықтан да сахна тілі ұстаздары көркемсөз оқушының сөйлеу техникасын жаттықтыру үшін сабақ кезінде шешендік сөздерді жоғарыда айтып кеткендей ой жеткізу, анық сөйлеу, астарлап сөйлеуге машықтану мақсатында немесе демді, дауысты тәрбиелеу үшін материал ретінде пайдаланады.

Сөздің қасиеті мен құдіретін терең түсінідіріп, ұғындырып, жүректен жүрекке жеткізіп оқытатын пәннің бірі және де бірегейі – сахна тілі болып табылады. Сахна тілі әдемі, таза, анық, шешен, шебер, мәдениетті сөйлеуге үйретеді, дұрыс деммен дыбыстауға, әуезді, жұмсақ, тартымды дауыспен сөйлеуге, сөздің аяғын жеп қоймауға, жақтың ашылуына көмектесетін пән.

Сахна тілі – сөз өнері саласын зерттейтін іргелі мектеп. Сахна тілі саласының іргелі арнасы - тұлғатану болып табылады.

Қазіргі таңда сахна тілі мектебі жаңа заман талаптарына сай теориялық жүйеге негізделген саланың қалыптасуы мен дамуын ғылыми тұрғыда қарастырып, жаңа саланың күрделі міндеттерін шешуге бағытталып жатыр. Сахна тілі саласының ғылым ретінде дамуындағы көкейкесті маңызды мәселесінің бірі – сахна тілі мектебіндегі көркемсөз өнерінің кәсіби маңыздылығын арттыру.

Білімділік, руханилық, мәдениеттілік және басқа да қасиеттерді адам сөйлеген сөзінен – ақ байқаса болады. Дана қазақ халқы «мәнді сөзді мәнді дыбыс құлпыртады» – деп бекер айпаған шамасы. Адам үшін сөйлей білу - бұл ең керемет қасиет, ең ғажайып құбылыс, оның өзіне

тән белгілі бір даму жолы бар және адам өмірінде маңызды роль атқаратыны сөзсіз.

Ал сөйлейтін сөзді туғызу процесі оңай жолмен жасалмайды, ол ең жетілдірілген механизмнен асып түспесе, кем түспейді. Сонымен қатар, адам мәдениетінің қалыптасу негізінің өзі де – сөз болып табылады. Тіпті, жүрек сезімін шертіп, қуанышта да, қайғыда да тебіреніске түсіре алады. Оның көркемдік қуаты мен саздылық сипаты сахна тілі саласында айрықша орын алады.

Сахналық сөз туралы ой қозғағанда, Қазақстанның халық артисі, көрнекті театр және кино актері Т.Жаманқұловтың мынадай ойлары еске еріксіз оралады: «Сөз мәнісін терең ұғып, айтар ойы оқшаулана түсетін кестелі сөйлемдермен шегенделген шешен тілді бір кейіпкердің өзі спектакльдің бүкіл көкейкесті өзегінің қуатты қайнарындай болары белгілі.

Сол кейіпкердің сұлу өрілген сөз тіркестері төңірегінде жүрген өзгелерді де өректітіп, спектакльдің өң бойына жан бітіріп, қан жүгіптіп, өтіп жатқан оқиғаны одан сайын құтырта, құлпырта түсіп, кейіпкерлерін тосын әрекеттерге тап қылар ерекше қиаетін ұғатын, сөздің түсін, иісін сезетін кез келген сезімтал, алымды, ақылды актер біледі»[4, 78б.] - деуі драмашыларымызды, актерлерімізді, көркемсөз шеберлерін де ойлантары сөзсіз.

«Сылдыраған көп сөз – көмір, аз сөз алтын» деп сөз құдіретін аса жоғары бағаланған. Сол себепті де, тоқсан ауыз сөздің тобықтай болса да түйіні болады, соны аз сөзбен көп мағына беретіндей етіп түсіндіруге тырысқан жөн. «Сахналық тіл – әдеби көркем тіл. Сахналық тілден қашуға болмайды. Ал, әрекетті жиып қойып, ділмарлыққа ұрынса, малдас құрып алып фәлсафа соғып жатса, ол да болмайды. Әр нәрсе өз орнымен. Миллиграм жұмсайтын жеріне – миллиграм, килограмм жұмсайтын жеріне килограмм жұмсасын. Ал бізде миллиграмм сөз айтатын жерде бәленбай килограмм сөз айтып отыратын әдетте бар. Ол драматургтің талғамсыздығынан»[5, 147 б.] - деп, көрнекті театр сыншысы Әшірбек ағамыз драматургтердің болсын болмасын керексіз сөздерді көбейтіп жаза беретіне наразылық білдірген.

Сөз шеберлігі, жалпы сөз тапқырлықтың құндылығы шаршы топтың алдында бағаланған. Сөз тапқырлығының негізінде - сөз өнерінің халық даналығынан туған мұрасы, халықтың асыл қазынасы жатыр. Өмірдің сан алуан құбылыстарын бір – бірімен теңеп, салыстырып, болашағын болжап, қиялдап сөйлеген сөздер ұлтты табысқа, жеңіске

жетуге құлшындырып, рухтандырып отырған, қуаныш үстінде дем беріп, қайғыда жұбатушылық қызмет атқарған. Тапқыр сөздерді терең ойлы даналар мен сөз шеберлері шешендер айтып, ел сынынан, ғасырлар қойнауынан өткізген, сөз өнерімен соғылған әдеби мұра, асыл қазына деуге болады.

Демек, сөйлеу мәдениеті жоғары және сөйлеу техникасын жете меңгерген көркемсөз шебері шығарманың идеясын, драматург туындысының қасиетін тап басып жеткізе алады. Әр сөзді анық, ашық етіп жеткізу, айтылатын ойды тыңдаушы-көрерменнің жүрегіне жол сала отырып жеткізу таланттың ғана қолынан келеді.

Қорыта айтатын болсақ, көркемсөз шеберінің ой-өрісінің, білімінің, мәдениеті мен рухани дүниесінің қаншалықты екені оның жазған жазуынан емес, сөйлеген сөзінен байқауға болады. «Кісіге қарап сөз алма, сөзіне қарап кісіні ал» деп ұлы Абай тегін айтпаған. Ұлттық фольклорларының мол байлығын игерген, құдіретін түсінген, күшіне тағзым етіп, бас иген көркемсөз шебері әр сөзінің қалай болса солай айтылуына жол бермейді.

## ПАЙДАЛАНҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Балақаев М., Серғалиев М. Қазақ тілінің мәдениеті. Оқулық. Алматы:2004ж
2. Қ.Жарықбаев «Қазақ психологиясының тарихы», Алматы, 1996
3. .Байсеркенов М. Сахна және актер. – Алматы: Ана тілі, 1993 – 336б.
4. Тұңғышбай әл – Тарази .Сөз(Ғылыми-теориялық зерттеу) – Алматы, «Нұрлы Әлем»2008.Том1.272б
5. Сығай Ә. Театр поэзиясын пір тұтқан. – Алматы: 2006, - 247 б.

#### IV – Секция

### Көрінімді өнер жаһандық әлемдегі қажеттілік ретінде

УДК 792.075

#### Миссия и видение в стратегическом развитии театров Казахстана

##### *Мусаева Наргиз Ринатқызы*

Казахская Национальная академия искусств имени Т.Жургенова  
Магистрант ОП «Арт-менеджмент», кафедра «Арт-менеджмент и  
продюсирование»  
г.Алматы, Республика Казахстан  
[98id@bk.ru](mailto:98id@bk.ru)

##### *Молдашева Анар Куангалиевна*

Казахская Национальная академия искусств имени Т.Жургенова  
К.э.н., профессор, заведующий кафедрой «Арт-менеджмент и  
продюсирование»  
г.Алматы, Республика Казахстан  
[aing-oor@mail.ru](mailto:aing-oor@mail.ru)

**Аннотация:** В последнее время стратегическое развитие различных организаций приобретает все больший интерес. Театральная деятельность, как и другие сферы развития страны, также задумывается о своем стратегическом развитии. Сегодня театры строят свою Стратегию развития, направленную не только на развитие организации, но и на сохранение культурных ценностей, традиций, национального кода народа, воспитание молодежи, обеспечение досуга населения и т.п.

В данной статье затрагивается вопрос о важности определения театром своей миссии, видения и ценностей – ориентира для будущих целей, задач и мероприятий. Проведен анализ зарубежных стратегических документов, приведены примеры, сделаны определенные выводы. Стратегическое управление – значит взгляд в будущее. И это подтверждают понятие «видение» – то, кем мы видим себя в будущем; понятие «миссия» – то, для чего мы нужны в этом мире; понятие «ценности» – то, что нам важно и с кем нам по пути.

**Ключевые слова.** Миссия, видение, стратегический менеджмент, стратегия развития, стратегический план, стратегическое планирование, театр, театральный менеджмент.

**Андатпа:** Соңғы уақытта әртүрлі ұйымдардың стратегиялық дамуы қызығушылық танытуда. Театр қызметі, ел дамуының басқа салалары сияқты, өзінің стратегиялық дамуы туралы да ойланады. Бүгінгі таңда театрлар ұйымды дамытуға ғана емес, мәдени құндылықтарды, дәстүрлерді, халықтың ұлттық кодын сақтауға, жастарды тәрбиелеуге, халықтың бос уақытын қамтамасыз етуге және т. б. бағытталған өздерінің даму стратегиясын құруда.

Бұл мақалада театрдың болашақ мақсаттары, міндеттері мен ішаралары үшін өз миссиясын, көрінісі мен құндылықтарын анықтаудың маңыздылығы туралы мәселе қозғалады. Шетелдік стратегиялық құжаттарға талдау жүргізілді, мысалдар келтірілді, белгілі бір қорытындылар жасалды. Стратегиялық басқару дегеніміз – болашаққа деген көзқарас. Мұны растайтын "көрініс" ұғымы – болашақта өзімізді кім көретінімізді; "миссия" ұғымы – бұл әлемде біз не үшін қажетпіз; "құндылық" ұғымы – біз үшін маңызды және алдағы уақытта кіммен бірге боламыз.

**Тірек сөздер.** Миссия, көрініс, стратегиялық менеджмент, даму стратегиясы, стратегиялық жоспар, стратегиялық жоспарлау, театр, театр менеджменті.

**Resume:** Recently, the strategic development of various organizations has become increasingly interesting. Theatrical activity, like other areas of the country's development, is also thinking about its strategic development. Today, theaters are building their own Development Strategy aimed not only at the development of the organization, but also at preserving cultural values, traditions, the national code of the people, educating young people, providing leisure for the population, etc.

This article addresses the issue of the importance of defining the theater of its mission, vision and values – a reference point for future goals, tasks and activities. The analysis of foreign strategic documents is carried out, examples are given, certain conclusions are drawn. Strategic management means looking into the future. And this is confirmed by the concept of "vision" – who we see ourselves in the future; the concept of "mission" – what we need in this world; the concept of "values" – what is important to us and with whom we are on the way.

**Key words.** Mission, vision, strategic management, development strategy, strategic plan, strategic planning, theater, theater management.

## **Введение**

Современное театральное искусство Казахстана развивается, сохраняя при этом свою самобытность в условиях интеграции театральных традиций. Для обеспечения равного доступа к театральному искусству как жителей городов, так и сельского населения, для продвижения лучших казахстанских постановок на международном уровне, создания благоприятных условий и возможностей профессионального роста и сценического мастерства актеров, формирования репертуарной политики и т.п., необходим системный стратегический подход в деятельности театров. [1]

Сегодня театрам также приходится действовать во все более неопределенных и меняющихся внешних условиях, они должны быть готовы оперативно на них реагировать. Чтобы выжить в будущем, им необходимо уже сейчас строить правильную и адекватную стратегию своего развития.

В театрах долгие годы существовал консервативный подход к новациям, современным технологиям, а также технологиям коммуникационного менеджмента. Театры обращались к вопросам продвижения только тогда, когда зрительный зал начинал пустеть. Но сегодня современные театры придерживаются иной точки зрения: театральная организация должна задуматься о своем продвижении намного раньше, чем поднимется занавес и зритель будет рукоплескать новой постановке. Современные театры разрабатывают свою стратегию развития и продвижения театра, где основными задачами являются расширение зрительской аудитории, определение новых сегментов рынка и стимулирование интереса зрителей.

В Стратегии развития важную роль играют определенные организацией миссия и видение. От их правильного обозначения зависит определение цели и задач на долгосрочный период. [2,3,4] Но, публичное обозначение своей миссии и видения в отечественных документах либо на сайтах часто считают сугубо формальным элементом.

В связи с вышеизложенным целью исследования является изучение стратегических документов театров и доказательство важности формирования миссии и видения. Объектом исследования определены зарубежные и отечественные театры.

## **Обзор литературы**

В целом общим методологическим проблемам управления организациями сферы услуг, к которой традиционно относят театры, посвящены работы российских ученых Г.Л.Азоева, Л.Н.Галенской, М.О.Драгичевич-Шешич, В.З.Дуликова, А.И.Дымникова Н.А.Михеевой, С.В.Панасенко, Л.И.Рудич, Б.Г.Стойкович, Г.Л.Тулчинского, В.Ф.Уколова, Р.А.Фатхутдинова, М.Л.Фокиной, А.П.Челенкова и др. Вопросы театрального менеджмента раскрыты в трудах казахстанских ученых Н.Р.Ескендинова, Ә.Имае, А.Қалибаевой, Ұ.П.Құрманбай, Стратегическому менеджменту театральных учреждений практически не уделяется внимание. Т.Ю.Смирнова в своей статье задалась вопросом «Зачем стратегия театру?» А значение миссии и видения для стратегического планирования подчеркивается только в теоретических пособиях.

### **Основная часть**

Необходимо отметить, что в мировой практике не сформировано определенных четких и универсальных стандартов управления учреждениями сферы культуры и искусства, а также критериев успешности управления. Каждая организация вправе определять набор задач и инструментов управления с учетом особенностей культурной политики страны, собственных особенностей и возможностей, видения стратегических перспектив. [5,6,7]

В целях стратегического управления учреждения разрабатывают Стратегию развития, основанную на утвержденных в установленном порядке программах и решениях, принятых уполномоченными органами в этой сфере. [8,9,10]

Зачем стратегия театру? Таким вопросом задаются многие руководители театров. Необходимо отметить, что наличие Стратегии развития сегодня уже стало необходимым для любой деятельности, особенно государственных организаций. Но для четкого понимания целесообразности составления Стратегии развития на институциональном уровне необходимо наличие стратегий развития театральной деятельности на региональном и локальном уровне, как это принято в зарубежной практике.

Стратегия театра – это не просто красивые слова – это полноценный инструмент, который призван приблизить театр к большой цели. Это насыщенный документ, где каждая цель и задачи закрепляются разработанными мероприятиями на будущее.

Стратегия театра определяется его стратегической позицией по различным направлениям развития: производственной, инвестиционной, финансовой, управленческой, кадровой, инновационной.

К сожалению, ни один из казахстанских театров не размещает на своем сайте Стратегию развития. Для сбора информации пришлось обратиться по личным связям к руководителям театров.

Анализ показал, что Стратегии развития анализируемых театральных учреждений Казахстана ориентированы на развитие и защиту существующих культурных ценностей, поддержку и продвижение культурного творчества, развитие культурной жизни в том или ином регионе страны.

Каждый театр имеет собственную уникальную стратегию, которая обусловлена существующим историко-культурным опытом, обеспечена актерским составом, а также другими различными преимуществами.

Также был проведен анализ зарубежных стратегических документов театральных учреждений. Мы обратили внимание на то, что в 7 из 10-ти документов официально сформулированы миссия и видение, и в большинстве случаев именно с них и начинается Стратегия развития или стратегический план. Но в Стратегиях развития казахстанских театров миссии и видения не обнаружено либо некоторые театры попросту путают миссию с целью.

Мы считаем, что раздела о миссии, видении, ценностях может и не быть в стратегиях локального и регионального уровня, но на институциональном – уровне театра, считаем, должно быть обязательным элементом.

Это подтверждается тем, что стратегическое видение – это взгляды менеджеров на то, какими видами деятельности организация, в нашем случае театр, собирается заниматься и каков его долгосрочный курс.

При разработке видения руководители театра должны определить:

1. Каким образом они видят будущее театра;
2. В каком направлении должен развиваться театр;
3. Какими станут в будущем используемые технологии, услуги, зрители;
4. Какое положение в отрасли театр должен занять в долгосрочной перспективе.

Сформулированное стратегическое видение значительно снизит риск случайных решений и обеспечит согласованность внутри театра, как подразделений, так и сотрудников.

Немаловажным считается определение не только видения, но миссии театра. Миссию следует отличать от видения или ключевой идеологии. Ведь, миссия – это определение перечня текущих и перспективных направлений деятельности предприятия, выделение приоритетов в стратегии, т.е. тех основополагающих принципов и норм ведения деятельности, которые будут определять образ организации в перспективе. [11]

Анализ литературы показал, что при формулировке миссии театров рекомендуется учитывать то, что сфере в целом необходима рефлексия о том, какие именно социальные, культурные и другие глобальные задачи они решают.

Формулировка миссии театра должна содержать информацию об:

- основном направлении деятельности;
- основной категории потребителей/зрителей;
- потребностях потребителей/зрителей, удовлетворяемых услугами театра;
- отличительных признаках, подчеркивающих особенность театра, позволяющих заинтересованным лицам выделять его среди других;
- сторона деятельности театра, которой она обращена во внешнюю среду, благодаря которой видно, в чем его общественная полезность.

Вот несколько примеров миссии театров стран постсоветского пространства, которые наиболее интересны нам.

Миссия Московского еврейского театра «Шалом» – восполнять дефицит. Давать людям то, чего им не хватает. Любви в самом высоком смысле, справедливости, человеколюбия, веры в себя и в добро, в идею, в высокие идеалы. [12]

Миссия театра села – создать условия для развития негосударственного театрального искусства в малых населенных пунктах России. [13]

Миссия Курского государственного театра им. А.С.Пушкина – воспитание и развитие восприятия высоких ценностей искусства, обогащение ими посетителей театра, посредством сценического театрального искусства. [14]

Миссия Рязанского государственного ордена «Знак Почета» областного театра драмы – быть живым пространством для общения, искусства и размышления. [15]

Миссия Национального академического драматического театра им.Л.Украинки очень коротка и ясна – пробуждать в человеке совесть. [16]

Но как отметил Председатель Совета Ассоциации национальных театров России В.Фокин «Самая главная миссия театра — строительство человека. Очевидно то, что театр в наше, как принято говорить, непростое время может и должен стать одним из главных инструментов консолидации людей.» [17]

Считаем, что миссия должна быть краткой, емкой и четкой, такой, чтобы любой сотрудник мог легко ее запомнить, а также с большим упором на инклюзивность, равенство и разнообразие.

В ряде случаев миссия зарубежных театров дополняется специальным разделом, посвященным ценностям. Это делается в целях привлечения различных групп стейкхолдеров, обозначив сходные ценностные ряды, чтобы позднее превратить их в доноров организации.

Рекомендуется формулировать ценности в побудительном ключе, например:

- сохраняй традиции;
- мысли масштабно;
- люби искусство;
- делись настоящими историями;
- делись добром;
- возбуждай любопытство;
- будь открытым для всех;
- ищи чудеса.

Можно сделать вывод, что у анализируемых театров есть только миссия. Видение и тем более ценности не сформированы.

### **Результаты исследования**

По результатам исследования можно сделать следующие выводы.

Театр сегодня не единственное место проведение досуга. Наличие альтернатив в лице кинотеатров, клубов, концертных организаций и т.п. – самого серьезного фактора конкуренции – обнаруживает причину, по которой театр должен задуматься о разработке и реализации грамотной Стратегии развития.

В связи с этим казахстанские театры должны стремиться к тому, чтобы продвижение Стратегии развития носило комплексный, системный характер, то есть не только охватывало театральные события, но и заранее готовило публику к их восприятию. Здесь важную роль играет и грамотно

организованная работа по маркетингу, рекламе, прямым продажам, PR. Системный подход и использование нестандартных решений позволяют театрам улучшить их экономический результат и привлечь новых зрителей.

Есть выражение «Театр начинается с вешалки», в котором автор хотел подчеркнуть важность всех работников театра на примере гардеробщиков, первыми встречающих зрителей. А в стратегическом управлении театр должен начинаться с миссии, видения и ценностей, которые должны быть обозначены в Стратегии развития и озвучены на главной странице сайта театра.

### **Список литературы:**

1. Курманбай У.П., Ескендилов Н.Р. Нынешняя модель управления в казахском театре. Научный журнал «Керуен» №2, том 75, 2022. – С.308-314
2. Панасенко С.В. Стратегическое управление некоммерческими организациями: теория и методология. — Ставрополь: СевКавГТУ, 2007

## **ОТАНДЫҚ СЕРИАЛДАР ДРАМАТУРГИЯСЫНЫҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

**А.Н.Айтбаева** – 2 курс магистранты, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасы, Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Алматы қ, Қазақстан Республикасы, [akmaralktd@gmail.com](mailto:akmaralktd@gmail.com), телефон нөмірі: **87071011498**

**А.М.Айдар** – PhD докторы, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы, Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Алматы қ, Қазақстан Республикасы, [almaaidar.kz@gmail.com](mailto:almaaidar.kz@gmail.com), телефон нөмірі: 87071770072

**А.А.Машурова** – PhD докторы, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы, Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Алматы қ, Қазақстан Республикасы, [aidamashur@gmail.com](mailto:aidamashur@gmail.com), телефон нөмірі: 87012501831

**Аннотация.** Мақалада отандық телесериалдар тарихындағы танымалдылыққа жеткен туындылар мен ғаламтор кеңістігінде бүгінгі

күнде сұранысқа ие веб-сериалдар салыстырылып, драматургиялық құрылымы мен көркемдік сипаттамаларына талдау жүргізіледі. Еліміздің сериал саласы уақытпен бірге дамып, түрленіп, жанрлық және тақырыптық өзгерістерге ұшырауда. Бірақ сапалық тұрғыдан кейбір сериалдардың көркемдік және эстетикалық құндылығы төмен деңгейде қалып отыр. Кейіпкер психологиясы мен көтерілген мәселелерді тереңдетілмей, үстіртін көрсетіліп, тек диалог көмегімен оқиға желісі өрбиді. Оның үстіне, соңғы жылдары интернет кеңістігіндегі көркемдік сапасы салыстырмалы түрде жоғарғы дәрежедегі веб-сериалдардың көбейіп, көпшілік назарына жиі ілінуі телевизиялық форматтағы сериалдардың бәсекелестікке іліне алмайтынын дәлелдеп келеді. Дегенмен де, телесериалдардың барлығы көркемдік сапа жағынан әлсіз деңгейде деп тұжырымдай алмаймыз. Олардың арасында драматургиялық тұрғыдан сапалы туындылар бар. Бұл мақалада дәл осындай туындылар арасында салыстырмалы талдау жасалады.

**Түйін сөздер:** кино, сериал, телевизия, драматургия, сюжет.

**Аннотация.** В статье сравниваются популярные в истории отечественных телесериалов произведения и востребованные в сегодняшний день в интернет-платформах веб-сериалы, проводится анализ их драматургической структуры. Сериальная отрасль страны развивается со временем, трансформируется, претерпевая жанровые и тематические изменения. Но в качественном отношении художественная ценность некоторых сериалов остается на низком уровне. Они не углубляются в психологию героев и поднимаемые проблемы, а лишь с помощью диалога двигают сюжет. Более того, в последние годы все больше и больше веб-сериалов с относительно высоким художественным качеством в интернет-пространстве находят отклик у публики, доказывая что сериалы телевизионного формата не выдерживают конкуренции. Тем не менее, мы не можем утверждать, что все телесериалы находятся на слабом уровне по художественному качеству. Среди них есть качественные произведения с хорошо прописанной драматургией. В этой статье проводится сравнительный анализ между такими произведениями.

**Ключевые слова.** кино, сериал, телевизия, драматургия, сюжет.

**Annotation.** The article compares the shows that have gained popularity in the history of domestic television series and web-series that are in demand today in the internet space, analyzes their dramaturgical structure and artistic

characteristics. The TV and web series industry of our country is developing and transforming with time, undergoing genre and thematic changes. But from a qualitative point of view, the artistic and aesthetic value of some series remains at a low level. The psychology of the character and the topical problems are shown superficially, without deepening, and only with the help of dialogue the storyline unfolds. Moreover, in recent years, a lot numbers of web-series of relatively high artistic quality in the internet space are finding more and more audience, proving that TV-format series cannot be competition to them. However, we cannot conclude that all TV series are at a weak level in terms of artistic quality. Among them there are dramaturgically high-quality shows. This article provides a comparative analysis between them.

**Keywords:** Cinema, TV series, television, dramaturgy, plot.

Бүгінгі көрермен заман ағымында толассыз ақпараттар арқасында жаңа туындылардың жаңаша формаларын қабылдауда. Телевидение оларды көрерменге талдау, сұрыптау, таңдау, бағалау үшін тым аз уақыт беріп отыр. Мысалы, бар жоғы он минуттық хабар немесе басқа да телевидение өнімдері (ток-шоу, клип, жарнамалық ролик, деректі фильм, хроникалық сюжеттер) арқылы көрермен аз уақыт аралығында шамадан тыс соншама көп ақпарат алады. Дүниенің төрт бұрышында болып жатқан тосын жаңалықтар, саяси толқулар, дипломатиялық кездесулер, жаңа тауарлардың түрлері, музыка әлеміндегі жаңалықтар, телесериалдар... бұл тізімді үздіксіз жалғастыра беруге болады. Телевидение өнімдерінің осындай санқырлы түрлеріне қызығушылықтың салдарынан бүгінгі белсенді көрерменнің қалыпты өмір сүру ритмі де көп өзгеріске ұшырады. ХХІ – ғасырдағы әлем келбетіне жалпылай көз тігер болсақ ақпараттық технология қарқынды дамып, аз уақыт ішінде түрлі төңкерістер мен эксперименттер жасалып, ескілік тарих қойнауында қалып, жаңа форматтар, түсініктер, ағымдар заманға сай ерекше тәсілмен жасалып жатқанын бақылай аламыз. Соның ішінде медия кеңістіктің бір бағыты болып табылатын телесериалдардың алғашқы көрсетілімі 1947 жылы пайда болғаннан бері үздіксіз даму үстінде. Қанша атақты, сәтті телесериалдар жасалғанымен, жылдар өткен сайын бұл өндіріс ешқашан тоқтамақ емес және техникалық, көркемдік, шығармашылық ізденістердің арқасында әлі де жаңа, тың дүниелер өмірге келетініне күмәніміз жоқ. Сәйкесінше, постмодернистік дәуірде адамдар тұтынушылыққа, оның ішінде бұқаралық мәдениет туындыларын белсенді тұтынуға көбірек тартылуда. Бұл дегеніміз сериал өнімінің ерекше танымалдығының

себептерінің бірі. Тұтынушының көңілінен шығып, телеарналарда ұзақ уақыт орын алу үшін сериал икемді, көп қырлы, поливариантты және шаблонсыз болуы керек. Осы тұста Е.Тоффлердің көзқарасын атап өтуге болады. Ол БАҚ өнімдерінің көбеюін тек адамның стандарттауын анықтайтын фактор ретінде бағалауға болмайды, мұндай бағалау жаңа кезең құбылыстарын дұрыс түсінбеуді білдіреді деген пікір айтады.

Дыбысты фильмдер мен теледидардан сәл кейінірек пайда болған сериалдың туған жері - Америка Құрама Штаттары. Американдық телехикаялардың танымалдылығының артуы қалыптасқан дәстүрлермен және телешоуларды түсірудегі мол тәжірибемен түсіндіріледі. Кейбір ірі компаниялар (ABC, HBO, NBC, CBS және т.б.) олардың өндірісіне әбден маманданған. Американдық телехикаялардың авторлық құқық иелері көптеген мамандардың жұмысының нәтижелерін кез келген пайдаланушыға қолжетімді ең үлкен сайттарда орналастырады. Сонымен қатар, «цифрлық» деп аталатын, тек интернет пайдаланушылары үшін қолжетімді сериалдар АҚШ-та алғаш рет пайда болды. Маркетингтік технологияларды пайдалана отырып, сериал жасаушылар көптеген аудиторияны жинап келеді. Сериалдың танымалдылығы, сонымен қатар, сюжеттердің тривиальды еместігімен, тармақталуымен, ашықтығымен байланысты болып келеді.

Ал отандық телесериалдарың алғашқы қарлығаштары 90 жылдары жарық көрді. 1995-2000 жылдар аралығында көрерменнің көзайымына айналған «Тоғысқан тағдырлар» телесериалы көпшіліктің көңілінен шықты. Телесериалдағы заманауи кейіпкерлер мен оқиғалар, дәл сол кезеңдегі қоғам өмірінің тамырынан басып, көпшілікті экран алдында жинады. Телесериал көрермен көңілімен үндесіп, әлі күнге дейінгі танымалдылығы бәсеңдемеді. Өнімнің саундтрегіне айналған ән (әні мен сөзі Т. Томасов) бүгінгі таңға дейін көрерменнің ностальгиялық сезімін оятып келеді.

Телехикая бүгінде кез келген жалпы хабар тарату арнасының бағдарламалық саясатының құрамдас бөлігі болып табылады. Яғни арнайы емес, кең аудиторияға бағытталған контент. Бұл ретте сериал көрермендердің назарын аударудың негізгі құралдарының бірі бола отырып, кешкі хабардың имиджін қалыптастыруда шешуші рөл атқарады. Көп бөлімді телефильмдер мен сериалдар теледидар үшін ең органикалық формалардың бірі болып табылады. Өйткені олар бастапқы телевизиялық «бағдарламалау» принципіне сәйкес келеді. Мұны зерттеуші В.Демин былайша атап өтті: «Түнгі, апталық немесе айлық айдарлармен жауап

беретін, үлкен дүниедегі ақпаратты тек оның дәрежесі бойынша ғана емес, сұрыптайтын трансляция типологиясын тудыратын сыртқы немесе ішкі бағдарламалау айқындайды. Маңыздылығы, сонымен қатар қабылдау қызметі бойынша да іске асырылады. Көркем әсер қажеттіліктері үшін таңдалған мұндай бағдарламалау ерекше дараланады» [1]. Сәйкесінше, телесериалдар телевизияның көрерменді баурап алуға құзіреттілігі ең жоғары контентінің бірі деуге келеді.

Осы тұста Шергова К.А. «Деректі телевидениедегі жанрлардың эволюциясы» еңбегінде

телевизияның функциялары туралы айтып өтті. Біз әдетте олардың негізгі бесеуіне тоқталамыз:

«1. Ақпараттық функция: шын мәнінде, ақпараттық шығарылымдарды қамту теледидардың негізгі қызметі.

2. Мәдени-ағартушылық қызметі: көрермендердің едәуір бөлігі үшін теледидар классиктермен және қазіргі заманғы өнер шеберлерінің үздік туындыларымен танысудың бірнеше мүмкіндіктерінің бірі екенін мойындау керек.

3. Телевидениенің «жаһандық деңгейін» сақтауға, әрбір көрерменді қоғамға біріктіруге қызмет ететін интегративті функциясы. Көрермендерге ортақ (адами, ұлттық, еуропалық, жалпықалалық және т.б.) құндылықтарды анықтау, ортақ мәселелерді шешу жолдарын талқылау және қоғамға қауіпті деструктивті ағымдарға қарсы тұру – хабар таратудың басым сипаты. Ол келесі функциямен тікелей байланысты.

4. Әлеуметтік-педагогикалық және тәрбиелік функциялар: олар теледидардың халыққа әкімшілік ықпал ету жүйесіне, саяси және рухани-адамгершілік құндылықтардың тиісті жиынтығымен белгілі бір өмір салтын насихаттауға тікелей қатысуын көздейді. Сонымен қатар телевизия студенттерге көмектесу үшін дидактикалық материалдың тұрақты циклдары болып табылады.

5. Рекреациялық функция: басқаша айтқанда, ойын-сауықтық қызметі» [2].

Дегенмен, экран өнерінің негізгі өнімдерінің бірі болып табылатын сериалдар туралы әңгіме әдетте ойын-сауық функциясының көлемінде жүргізіледі. Бірақ АҚШ-тағы күндізгі сериалдарды негізгі зерттеушілердің бірі Р.Аллен сериалдың, әсіресе мелодрамалық сериалдардың басқа телебағдарламаларға қарағанда біріктіруші, яғни интегративті қызмет атқаратынын айтады. Бұны сериалдар көрерменнің көргенін талқылауға, қарау кезінде алған әсерінің ұзаққа созылуына

мүмкіндік береді деп түсіндіреді. Осы тұста ағылшын тіліндегі «Кино сөздігінен» эпизодтар мен сериалдар анықтамасын пайдаланып көрейік. Орыс тіліндегі әдебиетте сериал өнімінің анықтамасы жоқ, бірақ сериалды көркем телефильмнің (сериялық көркем телефильм немесе сериалды телефильмдер) анық емес анықтамасы бар болғандықтан, біз оның еңбектеріне негізделген анықтаманы тұжырымдауды ұсынамыз.

Ашық серия - бұл сериялық түрде жасалған оқиға. Әрбір серия өз жалғасы бар үлкен оқиғаның дербес бірлігі ретінде рамкаланады. Кейіпкерлердің топтары апта сайын пайда болады, бұл оқиғаны көптеген вариациялары бар бірнеше параллельді шытырман оқиғалар ретінде көрсетуге мүмкіндік береді. Әрбір кейіпкер бірнеше бағытты құрайды. Әрбір әрекет, әдетте, он-он бес эпизодтан тұрады. Әр серияда - бірнеше кейіпкерлер тобымен бірнеше әрекеттердің трансляциясы орын алады. Аллен Р. «Сабындық опералар туралы айтатын болсақ» зертеуінде «Сериал – ортақ кейіпкерлермен, сюжеттердің ортақ түрлерімен және бір жанрмен біріктірілген тәуелсіз фильмдер.

Көп сериялы көркем телефильм – классикалық фильм сияқты құрылымдалған, бірнеше серияға бөлінген фильм

Экрандық адаптация – бұл әр түрлі өнер түрлерін: проза, драма, поэзия, театр, опера, балет шығармаларын кино арқылы интерпретациялау немесе бір форманы екінші түрге айналдыру. Яғни, сценарийші автордың мәтінін (әдеби) өңдейді» деп нақтылайды [3].

Телесериалдардың драматургиялық сипаттамаларын тек өмірден ғана аламыз. Өмірдің көшірмесі іспетті. Айна секілді қоғам мен экран біртұтастыққа ие болады. Мысалға, әрбір телесериалдың белгілі бір уақыт кезеңінде көрермендердің сұранысына ие болуы және уақыт өте келе сол уақыт аралығындағы аңызға айналып, белгілі бір буынның өмірінде нақты сақталып қалуы, телесериал сипаттамасының драматургиялық жетістігіне әкеледі. Мысалға, Ақан Сатаевтың 2009 жылғы түсірілген «Ағайынды» телесериалын алып қарастырсақ болады. Телесериал сол кезеңдегі ауыл мен қала арасындағы қоғам өмірінің бөлінісін бейнелейді. Туындының басты кейіпкерлері ретінде үш ағайынды жігітті алған. Екі үлкен ағалары қала өмірінде болса, кенжелері қара шаңырақта қалады. Бірақ, үшеуінің де бойларындағы туған үйге, бауырмалдық, қазақылыққа деген қасиеттері іштей жібермей, қоғамның сүйреуіне көндіге алмайды. Дегенмен, өмір ағыны кімді болса да өз жетегіне көндіреді. Телесериалдың танымалдылығының ең бірінші себебі, қоғам драматургиясымен үндесуінде еді. Ал, екінші себебі, қазақ телесериал кеңістігінде пайда

болған алғашқы өнімдердің бірі болғандықтан. Сондықтан, біздің зерттеу жұмысымызда ең алдымен бұқараның және бұқаралық ақпарат құралдарының байланысын философиялық, ғылыми терминдер арқылы анықтап алуымызда жатқанын аңғарамыз.

Богомолов Ю. «Көркем телевидениедегі уақыт мәселелері» еңбегінде «Бұқаралық мәдениет мәтіні» ұғымы екі мағынада қолданылады: біріншіден, жаппай өндіріс технологиялары арқылы кең аудиторияға қолжетімді болған таңбалық жүйелер кешені; екіншіден, жаппай тұтынушының қажеттіліктері мен талғамының деңгейіне сәйкес келетін белгілер жүйесі кешені. Бұқаралық мәдениет мәтіні қоршаған әлеуметтік-мәдени контекстпен, тұлғалық құндылықтар жүйесімен күрделі қарым-қатынасқа түседі. [4]. Ал Новикова А.А. «Теледидар мен театр: өрнектердің қиылысуы» зерттеуінде Батыс зерттеушілерінің еңбектерінде бұқаралық мәдениетті осы процеске қоғамның белгілі бір қабаттарын тарта отырып, индустрияландыру нәтижесінде пайда болған құбылыс ретінде қарастыратын теориялар берілген. Х. Ортега және Гассеттің пікірінше, қазіргі мәдениеттің трагедиясы да осында жатыр. [5]. Философтар қазіргі мәдени кеңістікте байқалатын құбылысқа айналғанымен, олар сериалдарға ұзақ уақыт назар аудармады. Сериалға арналған философиялық сипаттағы еңбектердің көпшілігін шетелдік зерттеушілер жасаған. Олардың авторлары Р.Арп, Д.Голдблат, Г.Джекоби, У.Ирвин, Р.Карвет, М.Т.Конард, Д.Макмахон, Р.Оксьер, Дж.Саут, Р.Хенли. Кейбір зерттеулер мен мақалаларда сериялардың функциялары (Р. Аллен, М. Вандресен), басқаларында - сериялардың баяндаулары (П. Брембилла, В. Иннокенти, М. Клэрер, Дж. Коллинз, Дж. Pescatore). Мысалы, әйгілі американдық сценарист және драматург Р.Маккидің орыс тіліне аударылған «Миллион долларға тұрарлық оқиға. Сценаристерге, жазушыларға ғана емес...» кітабы танымалдылыққа ие.

Телесериалдар бұқаралық мәдениет феномені ретінде А.З.Акоповтың, Ю.М.Беленкийдің және К.А.Шергованың диссертациялық зерттеуінің объектісі болды. С.А.Зайцеваның мәдениет теориясы мен тарихына арналған еңбегінде автор сериалды мәдени мәтін ретінде қарастырып, бұл мәтінді әртүрлі аспектілерде зерттеген [6]. Сериалға арналған мақалалар философиядан гөрі өнертану, тарих және бұқаралық коммуникация социологиясы мәселелерін көбірек қарастырды. Бұл мақалалардың көпшілігі ВГИК бюллетенінде жарияланған. Мақалалардың авторлары: А.З.Акопов, С.В.Плевако, А.И.Харченко. Көптеген шығармалардағы өзекті мәселе қазіргі сериалдардағы баяндау

стратегияларын өзгерту және жетілдіру мәселесі болды. Сонымен қатар, сериал заманауи мәдениеттің тәуелсіз, көзге түсетін құбылысы ретінде теледидар мен интернет кеңістігінде талқылау тақырыбына айналды.

Әлемде сериалды телефильмдерді зерттеу ұзақ және күрделі жолды басып өтуде: жаңа құбылыстың субъектілік-объектілік автономиясын қорғау әрекеттерінен бастап - экран мәдениеті кезеңіндегі 1960-1970 жылдар 1990 жылдардағы зерттеулердің күрт тоқтатылуына дейін. «Мұнда әртүрлі процестер әсер етті, дегенмен сериалды телефильмнің тарихы мен теориясының тақырыбы мен объектісіне қатысты орасан зор өндіріс пен теориялық және практикалық айырмашылықтар ең маңызды фактор болды. Мұндай «қарсыласудың» ерекше жағдайы терминологиялық мәселе болды» [7]. 1960-1980 жылдары ресейлік өнертану тәжірибесінде осыған байланысты бір белгісіздік болды: «сериалды фильм» және «сериал» терминдері драмалық конструкциялардың әртүрлі түрлерін белгілеу үшін қолданылды. «Көп сериялы шығармалар құрылымы жағынан ерекшеленеді. Олар әдетте, екі негізгі категорияға бөлінеді: біріншісі, сюжеті бар көп сериялы фильм, ол бірнеше бөлек эфирге бөлінген эпизодтар және әр эпизодтың өзінің аяқталған сюжеті бар сериал» - деп жазды В.Михалкович. Тағы бір өнертанушы Н.Зоркая драмалық конструкциялардың екі түрін көрсете отырып, оларға азырақ нақты атаулар береді. Сонымен, бір оқиға желісінің негізінде барлық серия бойына өрбитін көп сериялы фильмді «романдық форма» деп атайды, ал жекелеген сериялы-қысқа хикаялардан тұратын фильмді «көлденең сюжет» деп атайды. Бұл соңғы жылдары қалыптасқан терминологияға тікелей қарсы. Ресейдегі секілді елімізде де өнер тарихында екіден көп сериялы телефильмді қалай атауға болады деген сұрақ біржақты шешілмегенін білеміз.

1990 жылдардағы отандық сериалдар жанрларының қалыптасу процесінің ерекшеліктері отандық телехабар тарату құрылымының қалыптасу ерекшеліктерімен байланысты деген жұмыс болжамы негізінде мақсат пен міндеттер анықталды. Осы болжамға сәйкес бұл жұмыстың мақсаты тұжырымдалды: ретроспективті өнертану және мәдени-тарихи талдау негізінде отандық сериалдар жанрларының қалыптасуының, олардың көркемдік-эстетикалық сипаттамаларының бағдарламалауға тәуелділігін негіздеу, хабар тарату желісінің ерекшеліктері және ресейлік прайм-тайм дамуының басқа аспектілері.

Мақаламыздың аясына сәйкес келесі міндеттер тұжырымдалды: негізгі сериялық жанрлардың көркемдік-эстетикалық ерекшеліктерін

және олардың мәдени маңызын анықтау; шетелдік телебағдарламалар тәжірибесі контекстінде негізгі сериялық жанрларды құру; алғашқы ресейлік сериалдардың көркемдік-эстетикалық сипаттамаларына эсер етудің негізгі факторларын анықтау қажет. В.С.Библердің пікірінше, «мәдениет – әр түрлі – өткен, қазіргі және болашақ мәдениеттегі адамдардың бір мезгілде өмір сүруі мен қарым-қатынасының нысаны. Мәдениет – тұлғаның көкжиегіндегі жеке тұлғаның өзін-өзі анықтау формасы. Біздің өміріміздің, санамыздың, ойлауымыздың өзін-өзі анықтауы» [8]. Тұтастай мәдениеттің бұл анықтамасы, біздің ойымызша, белгілі бір мәдени құбылыс ретіндегі өз қатарына енді.

Сонымен қоса зерттеуімізде бүгінгі таңда танымалдылыққа ие болған сериалдың жаңа жанры - веб-сериалдарға тоқталсақ. Себебі бүгінде отандық веб-сериалдардың танымалдылығы ТМД көлемінде артып келеді. Бұл үрдістің қалыптасып, қарыштап дамуына түрткі болған 2020 жылғы пандемияның әсері деп айтуға негіз бар. Себебі, жаһанға жайылған пандемия әлеуметтің барлық саласын трансформациялап, онлайн кеңістікке өткізді. Осы тұрғыда, телесериал жасау ісі аздап тұралады. Себебі, қауіпті вирустың таралуы түсірілім жұмыстарын қиындатты. Ал, интернет кеңістікке арналған веб-сериалдардың дамуының басты себебі, цензураның жоқтығы мен оны трансляция жасау ісінде телевизияға бағыныштылықтың болмауы еді. Сондықтан веб-сериалдармен бірге жаңа көркемдік-эстетикалық талғам бірге келді. Мысалға, «Шекер» веб-сериалы тек қана клиптерде ғана емес сериалда да клиптік режиссура мен стилді пайдалануға болатын мүмкіндікті ашты. Көше тілі, дисфемизмдердің қолданылуын айшықтайтын «Қайрат болма, адам бол» веб-сериалы жастар арасында танымалдылыққа кенелді. «5:32» веб-сериалы ужас жанрын веб-сериалмен біте қайнастырып, телевизия аумағында деректі фильмдермен ғана көрсететін адам өлтіруші (маньяк) кейіпкерлерді қалың көпшілікке ұсынды. Бұл туындының көпшілікке ұнауының басты себебі, тоқсаныншы жылдардағы атмосфераны қалыптастыруында еді. Жалпы, тоқсаныншы жылдардағы тоқырау кезеңі қоғам санасында қатталып қалғаны анық.

Телесериал өнімі қоғам өмірін өзіне ұсынып, рейтинг пен көрсетілімге және жарнамаға тікелей байланысты болғандықтан драматургиялық және көркемдік-эстетикалық сипаттамасы да қоғамның ағынымен қатар жүреді. Сәкесінше, телесериалдар қоғам драматургиясының айнасы ретінде көрерменнің қызығушылынан алдағы

уақытта да таса қалмасы анық деген тұжырымға келеміз. Біз зерттеу барысында осындай қорытынды ойға тоқталамыз.

### **Пайдаланылған әдебиеттер**

1. Демин В. Жетістіктер мен үміттер/сериал телефильм. Бастауыштары, тәжірибесі, болашағы. Мәскеу, 1976. С. 7.
2. Шергова К.А. Деректі телевидениедегі жанрлардың эволюциясы. Dis. қант. Талап. Мәскеу, 2010, 45-бет.
3. Аллен Р. Сабындық опералар туралы айтатын болсақ. Лондон, 1985 ж. Б.92-94
4. Богомолов Ю. Көркем телевидениедегі уақыт мәселелері. М., 1977 ж.
5. Новикова А.А. Теледидар мен театр: өрнектердің қиылысуы. М.: Редакциялық URSS, 2004. 176 б.
6. Зоркая Н.М. Көп сериялы/Көп сериялы телефильмнің сиқыры. Мәскеу, 1976. Б. 21-37.
7. Журчева О.В. XX ғасыр драматургиясындағы жанрлық және стильдік бағыттар. Самара Самара мемлекеттік педагогикалық университеті, 2001.- 183 б.
8. Библер В. Мәдениет. Мәдениеттер диалогы: Проблема қою тәжірибесі // Философия сұрақтары.-М.: 1989 - №.-31-42.

### **ПСИХОЛОГИЯ И КИНО**

**Аббасага Ализде Фазиль**, докторант

Азербайджанский Государственный Университет Культуры Искусств

АЗ 1065, город Баку, пр. Иншаатчылар 39

[abbasaga.elizade.1995@mail.ru](mailto:abbasaga.elizade.1995@mail.ru)

+994553488571

**Резюме:** В статье говорится о течении экспрессионизма, которое дало толчок к созданию и развитию жанра психологической драмы. Проанализированы фильмы снятые в экспрессионистском духе как “Пражский студент”, “Толем”, “Гомункулус”, “Другой”, “Психо”, “Сплит”. Наряду с этим в статье проводятся параллели и на основе анализа азербайджанских фильмов как “Собака”, “Человек в цепях”.

Также обсуждаются социально-политические проблемы периода, отраженные в немецком, азербайджанском кинематографе. Основная линия анализа - двойственность личности, вызванная этими проблемами. Анализ героев с чисто психологической точки зрения составляет основную часть статьи. Кроме этого в статье также на основе причинно-следственных связей анализируются определены отправные точки процессов, происходящих во внутренних мирах главных героев и влияющих на окружающую среду.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, психология, психологическая драма, кино, психоанализ.

**Abstract:** The article talks about the course of expressionism, which gave impetus to the creation and development of the genre of psychological drama. Films shot in the expressionist spirit as "Prague student", "Golem", "Homunculus", "Another", "Psycho", "Split" are analyzed. Along with this, parallels are drawn in the article based on the analysis of Azerbaijani films such as "Dog", "Man in Chains". Also discussed are the socio-political problems of the period, reflected in the German, Azerbaijani cinema. The main line of analysis is the duality of personality caused by these problems. An analysis of the characters from a purely psychological point of view constitutes the bulk of the article. In addition, the article also analyzes the starting points of the processes occurring in the inner worlds of the main characters and affecting the environment on the basis of cause-and-effect relationships.

**Key words:** expressionism, psycho, psychological drama, film, psychoanalysis.

Психология и кино – это две грани одного общего процесса исследования человеческой души. Психологи и драматурги своим прародителем считают Аристотеля. Его трактат “О душе” - первый теоретический источник в области психологии, а из “Поэтики” берет свое начало драматургия. (1, стр.14)

Психология как отдельная область научных знаний и кинематограф как новый вид искусства родились в один и тот же период, на одном этапе общественного развития - в конце XIX в. В 1879 г. Вильгельм Вундт открыл первую в мире психологическую лабораторию - это официальный год рождения психологии как науки. А в 1895 г. состоялся первый коммерческий сеанс короткометражек братьев Люмьер, что ознаменовало рождение кинематографа. (1, стр.14) Формирование основных жанров в

кинематографе примерно совпадает с 1920-1950 годами. (5) Одним из таких жанров является жанр психологической драмы. Говоря о жанре психологической драмы, необходимо обратиться к истории немецкого кино и экспрессионизма.

Экспрессионизм (лат. Expressio, “выразительность”) — новое направление в европейском искусстве эпохи модернизма. Экспрессионизм, появившийся в первом десятилетии 20 века, получил распространение в Германии и Австрии. Экспрессионизм, в отличие от модернизма, старается показать не действительность, а эмоциональное состояние внутреннего мира автора. Более выразительное распространение экспрессионизм получил в кинематографии. (4)

За социально-политическими и экономическими событиями, происходившими в Германии в начале XX века, стояли сложные и невидимые стороны психологической жизни немецкого народа. Анализируя немецкие фильмы того периода можно охарактеризовать глубинные психологические процессы в сознании немцев. Потому что, национальное кино прямым путем отражает психологию народа. Одним из первых психологических фильмов на тему самопознания является “Пражский студент”, снятый в 1913 году. Тем самым фильм является началом карьеры Паула Вегенера.

В фильме Бедный студент Болдуин подписывает необычный контракт со злобным дьяволом в человеческом облике по имени Скапинелли. Но взамен такого контракта Болдуина везде будет сопровождать его независимый двойник. Двойник Болдуина- это один из его душ в человеческом облике. Финальная сцена наводит зрителей на тему раздвоения личности, самопознания, что является основой фильма. Отторгнув Болдуина от своего зеркального двойника и столкнув их друг с другом, фильм Вегенера символически запечатлел особую разновидность расколота личности. Вместо того чтобы не замечать дуализм собственной души, объятый страхом Болдуин понимает, что он власти грозного противника, который является его вторым “я”. (2 стр 22)

Мотив этот был, конечно, старый и многозначный но, пожалуй, в фантастическом фильме Вегенера он воплотил то, что реально чувствовала немецкая мелкая буржуазия по отношению к феодальной, родовой касте, правящей Германией. Временами мелкая Буржуазия бывала так

недовольна кайзеровским режимом, что ненавидела его больше, чем рабочих, которые вместе с остальным населением возмущались полуабсолютистским режимом в Пруссии, укреплением и ростом военщины и нелепым поведением кайзера. (2,стр 22)

Специфично, что фабула в жанре фильма ужасов презентуется Вегенером как индивидуальный психологический казус. Внешнее событие- лишь иллюзия, в котором можно видеть движения души Болдуина. Мир находится в его душе. Развараживание событий в вымышленной сфере один из самых лучших способов чтобы представить его таким, как он есть. Потому что, требования социальной реальности в этой вымышленной сфере можно не принимать в расчет.

Развитие подобных тем можно встретить в фильмах “Голем”, “Гомонкулус”. В основе фильма “Голем” лежит средневековая еврейская легенда о големе. Зловещий Голем страдает одиночеством и это одиночество пробуждает в Големе гнев. Разгневанный Голем сокрушает все на своем пути. В финале фильма Голем гибнет, превращаясь в глину. Мотивы Голема можно встретить в фильме “Гомонкулус” Отто Риперта.

Гомонкулус то же искусственное существо как Голем. Узнав историю своего происхождения Гомонкулус превращается в “Голем”. Люди вокруг Гомонкулуса называют его человеком без души. Смерть его собаки является поворотным моментом для Гомонкулуса. В его облике можно видеть Гитлера. Одержимый Гомонкулус становится диктатором большой страны. После этого он начинает править этой страной с невиданной злостью. Переодевшись рабочим, он толкает людей на забастовку, чтобы потом жестоко расправиться с ними. В конце фильма он развязывает мировую войну.

Агрессия, насилие, убийства, суициды – все это симптомы пограничного, а местами и психотического общества. (1, стр.52) Поскольку долгие десятилетия воля народа подавлялась большинством приспособилось к такому существованию с помощью невротического и депрессивного способов, в ситуации разрухи эти стратегии оказались неэффективными, не позволяющими быстро и гибко адаптироваться к новым условиям. В более “выигрышном” положении оказались выгоревшие до полного цинизма и потери чувствительности люди, а также психопаты. (1, стр.52, Талал)

В обоих фильмах психологическая извращенность объясняется противоестественным рождением главных героев. Неспособность любить и быть любимым это и есть изъян, который порождает комплекс неполноценности. Оба персонажа идентично реагируют на свою внутреннюю неполноценность. Смерть Голема и Гомонкулуса столь же неестественно, как и их происхождение. Аналогично сомоубийству Болдуина, смерть Голема и Гомонкулуса выдает мрачные предчувствия.

“Пражский студент”, “Голем”, “Другой”, “Кабинет Доктора Калигари”, “М” и другие являются продолжением серий фильмов на подобную тематику. Итак, психологические проблемы и потребности общества, характерные для определенного времени является основным мотивом многих фильмов. Со временем вышеупомянутая тема перешагнула границы немецкого кинематографа и начала отражаться в кинематографе других стран.

Жанр психологической драмы в азербайджанском кино проанализируем на примере фильма “Собака”, снятый Тофиком Тагизаде в 1994 году. В основе драматургических событий лежит внутренний конфликт главного героя (Мамед Сафа). Внешний конфликт в сюжетной линии фильма является зеркалом столкновения противоречивых мотивов во внутреннем мире героя. В фильме разные персонажи. Но среди них Мамед Сафа был представлен зрителям как идеал. Внутренний конфликт идеального образа должен отражать социальные проблемы современного общества. В фильме “Собака”, главной проблемой является идеологическая система, направленная на порабощение людей при советской власти.

Для улучшения социального положения и счастья своей семьи Маммед Сафа работает в разных местах, но последнее предложение о работе становится образом жизни для работников. Тот образ жизни, который уже давно унесен в подсознание людей, живущих при существующем режиме. Одним из интересных сцен является игра Маммед Сафы с своим сыном. Он рисует собаку из букв на бумаге. Проанализируем эту сцену на основе анализа швейцарского психолога Карла Густава Юнга, который является основоположником изучения значения картин в психологии. По Юнгу, содержание всякого искусства исходит из человеческого подсознания — коллективного или индивидуального. Подсознание проявляется прежде всего через различные символы. (6)

Господствующий в то время репрессивный режим можно назвать главным фактором, доказывающим, что эта нарисованная главным героем картина исходит из коллективного подсознания. Во время игры главный герой даже маскируется под собаку, чтобы подбодрить своего ребенка. Это значит, что господствующая идеологическая пропаганда ради порабощения людей оказала воздействие на подсознание даже таких смелых и гордых людей, как Маммед Сафа. Представленные в фильме фургон и лагерь метафорически отражают модель советской власти. Рабочие, привезенные в лагерь на микроавтобусе, лишились личной свободы и вынужденно вступают в рабскую жизнь. В отличие от других Маммед Сафа постоянно борется за настоящей свободы, осознает противоречия, царящие внутри и не хочет сдаваться им. Чтобы выжить физически, он вынужден обречь себя психологически. Вопреки этому сильному персонажу, Яшар Нури был представлен зрителям как льстивый персонаж, не думающий о себе и своей идентичности.

Яшар Нури льстит ради комфортного и “респектабельного” образа жизни, ему даже не стыдно подчиняться представителям высших кругов или своим “хозяевам”, а когда нужно, вести себя по-собачьи. В фильме показаны те, кто преклонялся и подчинялся существующему рабскому режиму во времена советской власти через образ, созданный Яшаром Нури. Унизительное манипулирование массовыми настроениями было одним из основных принципов управленческой идеологии советской власти.

Одной из интересных особенностей фильма является то, что здесь у героев нет имен. Это можно рассматривать как показатель того, насколько незначительно положение рядового гражданина в обществе для высших кругов. Потому что никто не заинтересован в их существовании, развитии и свободе как личности. Лишенные свободы рабочие эксплуатируются в таких суровых и беспощадных условиях, что даже смерть им кажется прекрасной. Во время работы один из рабочих погиб при выполнении этой непростой задачи. В этом лагере человеческую смерть встречают не с разочарованием, а с завистью. Главный герой Мамед Сафа также пытается покончить жизнь самоубийством в лагере, но ему это не удается. Мамед Сафа не смирился с тем, что происходит в окружающем его мире, и пытается сбежать из этого места. Однако побег из лагеря не приводит к смене местоположения. Непосредственно режиссёр пытается отразить, что таковы все места, охваченные советской властью.

В фильме “Собака” царит психологически напряжённая атмосфера, и это напряжение, длящееся несколько часов, фактически всегда присутствовало при советской власти. Людей подвергали пыткам и репрессиям. Кино всегда приводило к формированию определенного идеологического мнения в обществе. С помощью этого инструмента созданы фильмы, которые направлены к формированию религиозных, политических, социальных и т.п. идеологических представлений в обществе.

В связи с этим сфера кинематографии находилась в центре внимания при советской власти и была окружена определенной цензурой. Иными словами, советский кинематограф должен показывать жизнь не такой, какая она есть, а такой, какой она должна быть согласно идеологии коммунистической партии. Поняно, что если и говорить в данном контексте о кино как зеркале общественных процессов, то о зеркале, мягко говоря, кривом. (1, стр.47)

В такой среде возможность сохранения человеческих качеств и ценностей становится одним из главных вопросов. В фильме главный герой пытается сохранить человеческие ценности. Во время его монолога с собакой, прикованной в конуре, подчеркивается этот момент – “Я человек, я хочу жить по-человечески”. Подобная ситуация напоминает фильм “Человек в цепях”, снятый в 1964 году режиссером Камилем Рустамбаевым по произведению Освальдо Драгу “Человек, который превращается в собаку”. Эти фильмы, разные по названию, но идентичны по содержанию. В обоих фильмах предприниматели продолжают творить свои злодеяния над забитыми, беспомощными и бессильными людьми.

В фильме “Человек в цепях” главный герой Альвардо (Агададаш Гурбанов) вынужден временно согласиться на предложение заменить собаку у дверей богатого предпринимателя из-за бедности. По ходу фильма на глазах у зрителей происходит процесс трансформации. Культурный человек Альвардо превращается в дикое животное. Трансформация Альварда напоминает главных героев фильмов “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда”, “Психо”, “Сплит”. В обоих фильмах главные герои меняются постепенно.

Психологическая трансформация главного героя в фильме “Психо” происходит на глазах у зрителей. Ласки Нормана к Мерион по прибытии в мотель доказывают, что “миссис Бейтс” поначалу не была полной

заменой Норману. Этот процесс происходил постепенно. Ход фильма “Психо” показывает, что главной причиной жестокости и склонности главного героя к насилию является не общество, а семья. В конце фильма с Норманом происходит катарсис. В результате высвобождения своих скрытых эмоций он разрешает свои внутренние противоречия и поднимается на духовную высоту. В итоге фильм “Психо” приводит к тому, что каждый человек бессилен перед скрытыми и неординарными желаниями и чувствами, существующими внутри него.

Аналогичную тему можно встретить и в современных фильмах. Пример тому — фильм “Сплит” (2016) Найта Шьямалана. Здесь рассказывается о Кевине. Внутри Кевина живут 23 личности. Он маньяк и похищает трёх девушек. После этого он начинает совершать над ними свои насильственные действия, сажает их в подвал, играет жуткие игры и т.д. исход которой неизвестен и ему самому. Кевин является реальным прототипом Билли Миллигана. Режиссер фильма “Сплит” М. Найт Шьямалан развил тему расщепления личности. Но реальный Билли Миллиган был больше склонен к саморазрушению. Но его экранный двойник, Кевин, готов к насилию. Не случайно у Билли Миллигана суперличность – учитель, который является ключом к его выздоровлению, а у Кевина – некто с говорящим именем Зверь. (3)

Неслучайно что фильм о советской власти был снят в 1994 году. В какой-то момент накопленная, подавляемая долгие годы сепарационная агрессия переплавляется в деструкцию, разрушение существующего фона, и начинается период распада монолитного Советского Союза, эпоха перестройки, которая уже ближе к пограничным феноменам. Отражением этого процесса в кино становится появление героя-бунтаря. (1, стр.52) После распада СССР, азербайджанские кинематографисты легко донесли зрителю репрессии и пытки того времени через фильм как “Собака”.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Салахиева-Талал Т. “Психология в кино”, Альпина Диджитал, 2019.
2. Зигфрид Кракауэр, “От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино”, Деннис Добсон Лтд, Нью Йорк, 1947.

## ИНТЕРНЕТ РЕСУРСЫ

3. <https://www.filmpro.ru/materials/54895>

4. <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/ekspressionizm/>
5. <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13755>
6. [https://issuu.com/design\\_hse/docs/](https://issuu.com/design_hse/docs/)

## **КИНОТУРИЗМ В РАМКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО**

**Рустамова Айсель Агаширин кызы**  
**Диссертант Азербайджанского Государственного**  
**Университета Культуры и Искусства**  
**aysel\_rustemliar@mail.ru**

**Аннотация:** В статье туристический сектор киноиндустрии рассматривается как один из самых интересных видов культурно-познавательных поездок, перечисляются качества, имеющие важное значение с точки зрения развития общественной жизни и торговли. При определении туристического течения как области кинотуризма обозначены преимущественные стороны, и широко разъяснен аспект его обслуживания. В работе отмечены качественные стороны азербайджанских зон отдыха и оздоровительных центров с точки зрения актуальных вопросов на примерах из документальных фильмов.

**Ключевые слова:** Туристический сектор, кинотуризм, кинотур, кино индустрия, курорт, кадр, документальный экран.

Кинематограф существует уже более ста лет, но до сих пор остается самым популярным видом искусства и развлечения. Туризм под влиянием киноиндустрии является одним из самых интересных видов культурно-познавательного путешествия. Сектор туризма важен с точки зрения создания рабочих мест, вклада в экономику страны, интеграции международных культур, активизации общественной жизни и развития торговли. Однако, чтобы воспользоваться этими особенностями туризма, природные, исторические и эстетические места страны должны быть хорошо известны всему миру. Сегодня лидеры киноиндустрии открыты для кинотуристических туров. Кино – один из самых эффективных способов популяризации туризма. Учитывая, что фильмы смотрят во всем мире, их влияние на определение маршрутов путешествий людей и направление туристического движения неоспоримо. Но не все фильмы одинаково влияют на людей. Чтобы фильм произвел на людей

впечатление, в нем должен быть в первую очередь хороший сюжет, удачные актеры и впечатляющие локации. Но туристическое движение, которое будет побуждать людей куда-то идти, возможно только путем выбора мест с редкой и эстетической ценностью и предоставления им успешных эффектов.

Благодаря широкому влиянию туристического сектора начал действовать кинотуризм. Кинотуризм является эффективным способом продвижения направления, а также предоставляет возможности для разработки новых продуктов, музеев кино, фестивалей, мероприятий, съемочных площадок, туров и кинопоказов существующих достопримечательностей. Кино бесконечно привлекает большое количество людей, живущих на планете Земля. Вряд ли его удастся куда-то привлечь, как малоизвестные фильмы. Вне зависимости от того, положительный или отрицательный образ города или страны представлен там, государственным органам, работающим с туристическими компаниями, следует внимательно отнестись к тому, какие фильмы потенциально могут привлечь туристов. В наше время кинотуризм стал очень популярным явлением, а ряды его поклонников постоянно растут. Постепенно феномен кинотуризма из уникального явления превратился в технологически отлаженный механизм, где руководитель кинопроката создает мощный инструмент для привлечения туристов в давно задействованные в сценарии места. Вторая важная особенность фильмов, побивших рекорды просмотров и мобилизовавших людей на просмотр этих маршрутов с местами съемок, заключается в том, что их сценарии представляют собой письменные продукты, такие как литература, мифология и история. Среди этих инструментов, которые находят отклик во всем мире, они создают хорошие сценарии для кинофильмов и напрямую привлекают внимание широкой аудитории. Третьей важной особенностью является то, что продвижение этих фильмов должно осуществляться очень хорошо через средства массовой информации, такие как международные гала-концерты, журналы и рекламные ролики, и должно распространяться как можно шире географически. Четвертая важная особенность — формирование фанатичной аудитории сериалов, регулярно переносимых на большой экран, причем эта аудитория следит как за фильмами, так и за местами съемок. Большинство кинозрителей интересуются местами, где происходит действие фильма, и ищут свое место в мире. Есть фильм, который очень впечатлил многих зрителей, и место, куда они хотят пойти. Если главной темой фильма является место,

если место в фильме имеет сильное влияние и тема фильма привлекает внимание, у зрителя возникает ощущение исследования места, где снимался фильм. Туристические учреждения страны, в которой находится место, должны контролироваться международными киноорганизациями и объявляться официальными цифрами.

Кинотуризм – относительно новый, но уже достаточно популярный среди любителей кино вид туризма. Любители кино готовы тратить большие деньги и преодолевать сотни километров, чтобы посетить места съемок любимых фильмов и сериалов. Это специальное туристическое предложение, позволяющее зрителям увидеть процесс вживую или посетить места съемок. По мере того, как снимаются фильмы на эту тему, возрастает и значение мест, где происходят события. Кинотуризм – это не только эффективный способ продвижения индустрии туризма, но и инструмент, развития новых туристических продуктов, например, музеев кино, экскурсий по местам съемок, фестивалей, а также показ действующих достопримечательностей, связанных с кино. Также можно отметить, что развитие данного направления не требует наличия уникальных туристических ресурсов, что в свою очередь повышает их значимость для районов и регионов, стремящихся поднять свой рейтинг и привлечь к себе внимание. Таким образом, используя творческие инновации и опираясь на широкую кинобазу, кинотуризм стал неотъемлемой частью индустрии туризма не только на местном, но и на глобальном уровне. При формировании кинематографического туризма в разных районах страны он может стать важным фактором социально-экономического развития отдельных районов, особенно отдаленных, периферийных мест, и заслуживает более тщательного изучения.

Целью кинотуризма является путешествие по местам, где снимаются фильмы. По этой причине наиболее важным элементом кинотуризма является «местоположение». В таком случае важно представить эстетические и эффективные пространства в фильмах с интересным сюжетом. Страны и организации, желающие получить хорошую долю кинотуризма, с одной стороны, гонятся за фильмами, которые побьют рекорды просмотров людей и местами, где эти фильмы могут находиться. В этом случае очень важно предсказать, какие фильмы люди больше всего захотят посмотреть и какие места будут использоваться в этих фильмах. Кинотуризм – относительно новое направление в современном туризме, но, несмотря на свою новизну, оно достаточно привлекательно. Это связано с популярностью самого

кинотеатра и, как следствие, локаций, где снимался проект. Кинотуризм – относительно новый и активно развивающийся вид туризма, представляющий собой посещение туристами мест съемок фильмов. О. В. Вирт пишет в сборнике материалов научно-практической конференции: «Кинотуризм — относительно новое направление отдыха, посещение мест, где снимался фильм. Это может быть природный объект, здание, а иногда и целый город». [4, стр. 194]. Важнейшим фактором, повышающим внимание к кинотуризму, является популяризация фильмов, повышение значимости и массовости кинокультуры. Кинотуризм наиболее активно развивается в странах, сознательно продвигающих маршруты, связанные с киноиндустрией. Кинотуризм становится все более популярным в условиях мирового кризиса. В первую очередь это связано с общемировой тенденцией к диверсификации классических туристических продуктов и созданием новых направлений, возрастанием значения так называемых «мифологических» ресурсов, то есть специально созданных достопримечательностей в местах, лишенных богатой природной и культурной природы. При этом кинотуризм рассматривается как перспективное направление развития туризма. Это позволяет создавать привлекательные направления, где есть туристический спрос, и может быть экономичным и эффективным при правильном стратегическом планировании. Постепенно феномен кинотуризма из уникального явления превратился в технологически отлаженный механизм, где руководитель кинопроката создает мощный инструмент для привлечения туристов в давно задействованные в сценарии места. Кинотуризм – это не просто прогулки по улицам, где снимались ваши любимые фильмы. В качестве сувенира себе и друзьям многие кинотуристы делают фотографии на месте, где стараются запечатлеть определенный ракурс, напоминающий им о памятных моментах из фильмов. Закрепить за кинотуризмом какую-то конкретную локацию невозможно, ведь фильмы снимают в пещерах, под водой, в воздухе, в лесах, на отвесных скалах в пустынях. Особая красота кинотуриста – это фотография мест съемок с идеальным пространственным сочетанием окружающего пейзажа и кадра в фильме. В киносъемке обычно присутствует некий постановочный элемент, чтобы интерьер кадра с туристами совпадал с определенным кадром в фильме. Согласно подходу российских исследователей: «Блоггеры, занимающиеся кинотуризмом, стараются достаточно точно сфотографировать места съемок своих любимых и известных фильмов и сериалов, а затем создают

свои виртуальные туры, объединяющие кадры из фильма и видео блогера. впечатления от увиденного» [1, с.18]. Таким образом, в кинотуризме сформировались определенные традиции и особенности, позволяющие конструировать экскурсионную деятельность в зависимости от того, как организован съемочный процесс и какие дополнительные возможности могут быть задействованы, чтобы впечатление от кинотуризма было исключительно ярким. Одной истории недостаточно, чтобы привлечь аудиторию к своим проектам, нужна еще и хорошая картинка. Зрители ценят не нарисованные компьютерной графикой виды реальных мест, поэтому режиссеры стараются найти для своих проектов эксклюзивное место, которое их привлечет. Людей привлекает не только пейзаж, но и связь с действием фильма.

Когда туристы более осведомлены о кинотуризме, у них больше места под ногами и легче рекламировать. Предоставление хороших отзывов после рекламы может повлиять на мнение людей и принятие решений. М. Сондер так рассуждает: «Поэтому рекламная кампания фильма включает в себя не только сам фильм, но и инфраструктуру кинотуризма, которая будет работать на всех этапах рекламной кампании, а также после выхода фильма в прокат». [3, стр. 102]. В настоящее время нет крупных туристических агентств, известных во всем мире и специализирующихся только на кинотуризме, поэтому необходимо сотрудничать с известными кампаниями, предлагающими свои услуги. Очень важно постараться согласовать время кинопробега с погодой, а также временем суток и временем года, ведь не только декорации, но и время года, и освещение места съемок должны быть соответствующими. Другими словами, должна существовать стратегия управления имиджем дестинации, чтобы кинотуризм не оказывал негативного влияния ни на одну область. Его разработка и контроль должны осуществляться непосредственно высококвалифицированными маркетологами и логистами туристических организаций. Чтобы бизнес был прибыльным, необходимо вести демократичную ценовую политику. В стоимость кинотура входит стоимость билетов, арендная плата, услуги гида и т.д. Чтобы этот процесс был эффективным, в первую очередь необходимо:

1. Знакомство с местами съемок;
2. Организовать качественную видеокамеру;
3. Найти точку, где стоит кинокамера, и снять известные сцены. По словам С.С. Галасюк: «Кинотуризм по своей форме является достаточно

свободным мероприятием, но имеет и определенные характеристики, отличающие разные направления. В частности, это:

- Экскурсии по местам съемок;
- Фотографии на месте съемок;
- фотографии героев фильмов в костюмах, отражающих элементы сцены (костюмы);
- Выход на естественные смотровые площадки. [2, с. 203].

Итак, киноиндустрия еще не до конца развита, но уже сейчас можно смело сказать, что она популярна и эта популярность растет с каждым выходом новой кинопремьеры. Страны, которые уже подверглись волне кинотуризма, сообщают, что после съемок в определенной локации интерес туристов возрастает на несколько процентов, а доход от нового наплыва туристов значительно наполняет бюджет страны. Кинотуризм становится относительно новым направлением туристической деятельности, предлагая продукт, основанный на романтических настроениях, теплых ностальгических воспоминаниях, перекликающихся с сильными страстями, приятных ощущениях и новых впечатлениях, содержащих десятки мельчайших нюансов и полутонов.

В азербайджанском кинематографе появились документальные фильмы, связанные с этой сферой. Примерами тому являются документальные фильмы "Будьте здоровы!", «Шалала». "Будьте здоровы!" в документальном фильме (автор сценария и режиссер Мирза Мустафаев, оператор Тофиг Султанов, 1969 г.) главная тема была обращена к курортным областям Азербайджана. Сюжетная линия событий построена на путешествиях и отдыхе людей в оздоровительные центры, такие как Бузовна, Ших Бич, Мардакан, Истису, Шуша, Гаджиканд, Гейгёль, Нафталан, Абшерон. В фильме рассказывается о том, как эти лечебные центры дают полезные и качественные результаты в охране здоровья людей. От начала до конца документальный фильм представляет собой диалоги о женских и мужских пространствах для отдыха. В первой серии фильма на столе расставлены рекламные плакаты различных зон отдыха. Оживлены фотографии берегов Сочи, Гагры, Черного моря и Риги. То, что женщина переворачивала эти картинки одну за другой и откладывала их в сторону, означает, что эти курорты ей не интересны. В другом кадре документального фильма озвученные женщиной слова о том, что она была в Сочи, Ялте и Камаре, и что она хочет для себя новое, невиданное место, отсылают к идее скитаний по разным базам отдыха Мир. В аудиовизуальном образе другой человек -

мужчина - предлагает женщине: "Приезжай к нам, Азербайджан", это означает, что он ознакомит с туристическими условиями страны. Удивленное выражение женщины «Бакуя место для отдыха, везде нефть и мазут» означает, что она не знает о туристических зонах Азербайджана. Выявлено, что страна имеет богатую природу, назвав женщину «не только нефтью, но золотыми песками, Апшеронскими пляжами, целебными источниками, горами, лесами, лугами, озерами, целебной Нафтала» и пояснив размещенные на столе курортные фотографии. женщине.

В следующем кадре сценария упоминается кардиологический санаторий в Бузовне. На ней изображены люди, гуляющие во дворе санатория. Тот факт, что мужчина рассказывает женщине о важности лечения больных с проблемами сердца не только лекарствами, но и климатом и воздухом, и советует, что Каспийское море богато целебным кислородом, кислородом и ионами, передает смысл того, что туристические регионы Азербайджана – лекарство от тысячи проблем. В их беседах о важности морского пляжа до аудитории доносятся полезные качества моря, песка. В создании экрана идет речь о курортной базе отдыха Мардакян. В документальном фильме герой рассказывает, что этот бальнеологический центр является центром лечения нервных расстройств, излечиваются больные с жалобами на желудочно-кишечные заболевания, сравнивает санаторий Нафталан с Ессентуками и заявляет, что не отстает от него, и утверждает, что люди способны восстановить свое здоровье в ближайшее время, обращает внимание на мысль о том, что азербайджанские санатории являются целебными. В другом эпизоде люди пьют воду с надписью «Истису» на водоразборной стойке, запоминая Истису как источник магического исцеления на языках с древних времен, рассказывая о совершенстве здешнего климата, целебных горном воздухе и воде, раскрыть чудесное качество Истису.

В документальном фильме земля Шуши отражена в зрительском восприятии. То, что Шуша является высокогорной климатической станцией, ее называют Давосом Азербайджана, она названа в честь Шуши, потому что ее воздух чист и прозрачен, как стекло, она считается колыбелью азербайджанской музыки, то, что туристка сравнивает Шуша для таких стран, как Швейцария и Италия, ценит Шушу как уникальное и непревзойденное место. На экране отображается Хаджиканд. Говорят, что дом отдыха Гаджиканд – это сухое и тихое место, очень удобное и красивое для отдыха. Гейгёль изображен в кадре. Гид называет Гёйгёль «венцом озер», а туристка подчеркивает, что Гёйгёль подобен раю и имеет

особую мечту. База отдыха Нафталан представлена в аудиовизуальном описании. В их диалоге внимание обращает на себя разговор о том, что нафталан – это всемирно известная целебная нефть, что эта нефть творит чудеса, поднимает нуждающихся в одеялах, исцеляет искалеченные руки и ноги, очищает кожу, возвращает людей к жизни. представление о том, что нафталанская нефть обладает огромной силой. Анимация музейных коллекций посохов в фильме добавляет красок документальному фильму. Исцеление больных и выбрасывание их персонала, дарение этой радости женщинам, желающим стать матерями, с помощью нафталанской нефти свидетельствуют о том, что нафталанская база отдыха творила великие чудеса в здоровье человека.

Ближе к концу документального фильма появляется дом отдыха Бильгях. Пусть отдыхающие отдыхают, чтобы нервы были в порядке, встают рано утром и встречают солнце, приходят на берег моря и получают ионные и ультрафиолетовые лучи, купаются в спокойной морской воде, загорают, как бронза, теряют лишний вес и заниматься спортом как спортсмен, отдыхать на балконе после обеда и снова море. Предложение дома отдыха Бильгях подышать воздухом, угоститься дарами абшеронского инжира и винограда раскрывает, что земля, море и Дары Апшерона всегда отличались несравненной уникальностью. Со слов туристки: «Теперь ты знаешь, чего я хочу, смотри, это мое место». У нас была замечательная поездка, спасибо» и со слов экскурсовода «Мы с вами почти немного поездили по Азербайджану: «Будьте здоровы!» завершение предложений выражает мнение, что туристка довольна поездкой и что гид подробно объясняет туристические зоны Азербайджана.

В качестве примера можно привести еще один документальный фильм, связанный с темой туристических путешествий, «Водопад» (1981). Сценарий фильма принадлежит Эльчину, режиссер и оператор Чингиз Мохсиноглу. Документальное кинотворение рассказывает о том, как люди отдыхают на лоне природы. В начале фильма показан пышный водопад, стекающий с высокого горного уступа. Нарисовав этот водопад, режиссер визуализировал часть завораживающей природы Азербайджана. На первом кадре показаны туристы, пытающиеся взобраться на вершину горы. Можно подумать, что хоть и трудно подняться на высоту, им интересно увидеть высокие и крутые скалы Азербайджана.

На другом кадре множество туристов собираются вокруг реки, предвещая свою следующую прогулку. Их смешивание вокруг водопада

показано в документальном фильме. Обращает на себя внимание тот факт, что туристы фотографируют увиденные достопримечательности на камеру, садятся на лодку и плывут по реке, осматривают достопримечательности в лоне природы и ночуют в палатках, которые они ставят на ночь. зрителям любовь гостей к Азербайджану и желание ближе познакомиться с азербайджанской землей. В фильме не используется речь, музыка играет на протяжении всего фильма.

Главный результат научной ценности статьи заключается в том, что количество фильмов, снятых о туристах, должно увеличиться, документальные и художественные фильмы на эту тему должны быть показаны в азербайджанском кино, словом, оно должно быть в состоянии пропагандировать землю, воду, воздуха, климата, моря, курортов и нефти Азербайджанской Республики в других странах.

### **Литература**

1. Джанджугазова Е.А., Христов Т.Т. Кинотуризм как основа формирования перспективных туристских продуктов // Журнал Российские регионы: взгляд в будущее. 2016 №4. С. 15 - 19

2. Галасюк С.С. Модели государственного регулирования в сфере туризма // Научные исследования в сфере туризма: труды Международной туристской Академии. 2010. – Вып.6. – С.189-204

3. Сондер, М. Ивент-менеджмент. Организации развлекательных мероприятий. Техники, идеи, стратегии, методы, М.: Вершина, 2018 – 544 с.

4. Вирт, О. В. Перспективные виды международного туризма. Молодежь, наука, творчество – 2013. XI межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов: сборник статей. В 2-х частях. Ч. 1. – Омск: Омский государственный институт сервиса, 2013. –С. 193–194.

### **Фильмография**

1. Будьте здоровы! (автор сценария и режиссер Мирза Мустафаев, оператор Тофик Султанов, 1969 г.)

2. Водопад (автор сценария Эльчин, режиссер и оператор Чингиз Мохсиноглу, 1981)

## V – Секция

Театртанудың ғылыми парадигмалары мен мәдени байланыстар

### ҚАЗАҚСТАН ТЕАТРЛАРЫНЫҢ ДАМУ ҮДЕРІСІНДЕГІ ТЕАТР МЕНЕДЖМЕНТІНІҢ ОРНЫ

**Құрманбай Ұлжан Пердебекқызы**, өнертану магистрі  
Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,  
Алматы, Қазақстан.

Тел.номері: 87073518270

E-mail: [ulzhan.kurmanbay@bk.ru](mailto:ulzhan.kurmanbay@bk.ru)

**Бақыт Нұрпейіс Кәкиқызы**, өнертану докторы, профессор  
Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,  
Алматы, Қазақстан.

Тел.номері: 87085809396

E-mail: [bakyt\\_n\\_70@mail.ru](mailto:bakyt_n_70@mail.ru)

**Аннотация.** Бір қарағанда театр әлемі таңғажайып және асқақ болып көрінеді. Алайда репертуарлық театрдың жұмысы елеулі басқарушылық күш-жігерді талап етеді. Эстетикалық бағдарламаны жүзеге асыру, шығармашылық ұжымды басқару және қаржыландыру мәселелерімен айналысу сынды ерекше талаптар қояды. Мақалада театр менеджментінің қазіргі заманғы отандық мәдени үрдістің дамуына ықпал ете алатын маңызы ғылыми тұрғыда тұжырымдалды. Британдық тарихшы және өнер теоретигі Эрнст Гомбрих: «өнерді қабылдай алу үшін мазмұн ерекшеліктеріне және жасырын «әуеніне» бойлап ене алатындай анық әрі ашық сана қажет. Ең алдымен, жалпылама және таптаурын үлгілермен толтырып тастамаған жөн», - дейді. [1. 36 б.] Ғалымның бұл тұжырымымен келісе келе, осы ерекше нәзік өнер түрінде басқарушының да міндеттері орасан зор екенін айтқымыз келеді.

Ғылыми мақаламен жұмыс жасау барысында шетелдік ғалымдар: Рикки Гриффин, Елена Левшина, Олег Иванов, Никита Большаков, Виталий Дмитриевский, Геннадий Дадамян сынды ғалымдардың еңбектерімен қатар отандық: театртанушы Бақыт Нұрпейістің, режиссерлер Әубәкір Рахымовтың, Тұңғышбай Жаманқұловтың; белгілі театр менеджерлері: Ақмола облыстық орыс драма театрының директоры Бейбіт Бақтыгереевтен, М.Горький атындағы Нұр-Сұлтан қалалық орыс

драма театрының директоры Айболат Жаудырдың мақалалары пайдаланылды. Отандық және шетелдік ғалымдардың, режиссерлердің, театр менеджерлерінің ғылыми-теориялық еңбектері жұмыстың маңыздылығын арттырды.

**Түйін сөздер:** Арт-менеджмент, театр, театр менеджменті, үдеріс, менеджер, үрдіс, функция.

**Аннотация.** На первый взгляд мир театра кажется удивительным и возвышенным. Однако работа репертуарного театра требует значительных управленческих усилий. Реализация эстетической программы, управление творческим коллективом и решение вопросов финансирования предъявляют особые требования. В статье научно сформулировано значение театрального менеджмента, который может способствовать развитию современного отечественного культурного процесса. Британский историк и теоретик искусства Эрнст Гомбрих: «Чтобы уметь воспринимать искусство, требуется ясный и открытый ум, способный проникнуть в особенности содержания и скрытую «мелодию». Во-первых, его лучше не наполнять обобщенными и шаблонными примерами», — говорит он. Соглашаясь с этим выводом ученого, хотим сказать, что задачи администратора в этом особом тонком виде искусства огромны.

В ходе работы над научной статьей зарубежные ученые: Рики Гриффин, Елена Левшина, Олег Иванов, Никита Большаков, Виталий Дмитриевский, Геннадий Дадамян, наряду с работами отечественных ученых: театровед Бахыт Нурпеис, режиссеры Аубакир Рахимов, Тунгышбай Жаманкулов; использованы статьи известных театральных деятелей: Бейбит Бактыгереев, директор Акмолинского областного русского драматического театра, Айболат Жаудыр, директор Нур-Султанского городского русского драматического театра им. М. Горького. Научно-теоретические труды отечественных и зарубежных ученых, режиссеров, руководителей театров повысили значимость работы.

**Ключевые слова:** Арт-менеджмент, театр, театральный менеджмент, процесс, менеджер, тенденция, функция.

**Annotation.** At first glance, the world of theater seems amazing and sublime. However, the work of the repertory theater requires significant management efforts. The implementation of the aesthetic program, the management of the creative team and the resolution of funding issues present special requirements. The article scientifically formulates the importance of theatrical management, which can contribute to the development of the modern domestic cultural process. British historian and art theorist Ernst Gombrich: «To be able to perceive art, you need a clear and open mind, able to penetrate the features of the content and the hidden «melody». Firstly, it is better not to fill it with generalized and template examples,» - he says. Agreeing with this conclusion of the scientist, we want to say that the tasks of the

administrator in this special subtle form of art are enormous.

In the course of working on a scientific article, foreign scientists: Ricky Griffin, Elena Levshina, Oleg Ivanov, Nikita Bolshakov, Vitaly Dmitrievsky, Gennady Dadamyan, along with the works of domestic scientists: theater expert Bakhyt Nurpeis, directors Aubakir Rakhimov, Tungyshbai Zhamankulov; Articles of well-known theatrical figures were used: Beibit Baktygereev, director of the Akmola Regional Russian Drama Theater, Aibolat Zhaudyr, director of the Nur-Sultan City Russian Drama Theater. M. Gorky. Scientific and theoretical works of domestic and foreign scientists, directors, theater managers have increased the significance of the work.

**Key words:** Art management, theatre, theater management, process, manager, trend, function.

Театрдағы менеджмент ұжым қызметін нақты ұйымдастыру мен реттеуде көрінеді. Театрды дамытудың стратегиялық және ағымдағы мақсаттары мен міндеттерін құру оңай шаруа емес. Заманауи театр менеджері талғампаз, сезімтал және білімді адам болуы керек. Оның бейімділігі мен білімі театрдың көркемдік ерекшелігін іздеуге, тануға және дамытуға мүмкіндік береді. Бұл адамнан бастамашы болуды талап етеді. Өнердегі жаңа басқару осындай қасиеттермен қамтамасыз етілмесе қаржылық және жарнамалық технологиялар ешқандай құндылыққа ие болмауы мүмкін. Бүгінгі қазақ театры да өз өркендеу жолында заман талабына сай, кәсіби менеджерлерді талап етіп отыр. «Исходя из запросов общества появилась потребность в наличии профессиональных кадров, которые будут уметь и знать как выстраивать работу в сфере искусства с точки зрения коммерческой деятельности. Практика показывает, что не все выпускники, освоившие специальность «Арт-менеджмент» ведут трудовую деятельность в этой области», - деген [2. 98 б.]. Бұдан «Арт-менеджмент» мамандығын бітірген тұлғалардың дені өз мамандықтарымен айналыспайдығын байқау қиын емес. Осыған қарамастан елімізде тәжірибе арқылы қалыптасып, театрды кәсіби басқарып келе жатқан мамандар да жоқ емес.

Жоғарыда айтқанымыздай, отандық театр өнерінің дамуына Қазақстандағы жақсы менеджерлердің басым бөлігі кәсібилікке практикамен жеткен білікті мамандар. Кәсіби тұрғыда М.Әуезов атындағы Қазақ Ұлттық академиялық драма театрының директоры, өнертану ғылымдарының кандидаты – Жуасбек Еркін Тілеуқұлұлы, «ВТ» бизнес-театрының негізін қалаушы – Айгүл Сұлтанбекова, Нұр-Сұлтан

қалалық М.Горький атындағы мемлекеттік академиялық орыс драма театрының директоры – Жаудыр Айболат Жанғалиұлы, Ақмола облыстық орыс драма театрының директоры – Бахтыгереев Бейбіт Салауатұлы, Алматы Мемлекеттік қуыршақ театрының директоры – Есеналиев Талғат Қамқабайұлы сараптама жасап келеді.

Отандық театр өнерінің негізгі мәселелерін анықтау мақсатында үздіксіз процесте жүрген театр менеджерлерінен сұхбат алып, осы уақытқа дейінгі жасаған сараптамаларын жіктеп көрдік.

Жалпы маркетинг нарықтық экономика жағдайында театрдың өмір сүру құралы ретінде жалпы өнерде, атап айтқанда театрда нарықтық технологияларды қолданудың философиялық алғышарттары мен теориялық негіздері қарастырылады.

Егер суретші үшін шығармашылық тек хобби болса, онда көрерменді қабылдау немесе теріске шығару ол үшін тек эмоционалды деңгейде маңызды; егер суретшінің басқа табыс көздері болмаса, яғни ол өнермен кәсіби түрде айналысса, онда көрермендердің қызығушылығы қазірдің өзінде экономикалық мәнге ие болады және сол арқылы көрінеді. Көрермен әрдайым шығындалуға дайын емес. Мұндай, қайшылық кез келген өнердің табиғатына тән, бірақ әсіресе театр өнері секілді орындау саласында өткір көрінеді.

Қазіргі Қазақстан театр ұйымдарына: репертуарлық театрлар, театр фестивалдері және тәуелсіз театр алаңдары кіреді. Қазақ театры құрылған күннен бастап, бірінші типті театр ұйымы әрқашан мемлекеттің қолдауымен өмір сүріп, қаржыландыруына тәуелді болып келеді. Репертуарлық театр экономикалық дамудың бірнеше кезеңдерін бастан өткеріп, әртүрлі сипат алады. Мемлекеттің қолдауынсыз театрды сәтті басқарудың бірен-саран мысалдары бар.

ГИТИС - Ресей театр өнері институтының «Библиотека театрального продюсера» зерттеу жобасында И.А. Овчинников: «сегодня маркетинг - это не однозначный свод жестких правил и проверенных рецептов. Маркетинг - одна из немногих областей, где современному продюсеру пригодятся вкус и творческое мышление, потому что он требует нестандартных подходов. Существует три уровня маркетингологического подхода.

1. Внимательно изучить, как продвигают свои продукты ваши коллеги и конкуренты, выявить самые эффективные методы, повторить за ними.

2. Задуматься, как в вашем случае сделать эти методы коллег и

конкурентов эффективнее, и добиться этого.

3. Придумать новые методы, которых нет у ваших коллег и конкурентов. И вот это самое интересное и самое эффективное: тот, кто запрыгивает на первый поезд, доедет гораздо быстрее, тем те, кто опоздает с посадкой», - деп [3. 56 б.] талдау жасаған. И.А.Овчинников бөліскен алғашқы әдіс бойынша әріптестер мен бәсекелестер өз өнімдерін қалай жылжитатынын мұқият зерделеп, ең тиімді әдістерді анықтап, Қазақстандағы білікті басшылардың ұтымды жүйесін жіктейік.

2017-2022 жылдар аралығында Алматы Мемлекеттік қуыршақ театрын басқарып, оны жаңа қырынан таныта алған және сол еңбегі үшін «Сахнагер» Ұлттық театр сыйлығы бойынша «Үздік театр менеджері» атанған Т.Қ. Есеналиевтің жұмыс жасау тәсілі бүгінгі театр менеджерлеріне қойылып отырған талаптарға толығымен жауап береді. Ол біріншіден, қуыршақ театрының жазғы демалысқа бармай жұмыс жасауының тиімділігін іс жүзінде көрсетті. Өйткені, жазда Алматыға шеттен қонақтар келіп, балалар лагерьге келгенде баратын мәдени орындар ашық болуы керек. Театр – қызмет көрсету орталығы болып табылады. Сондықтан мереке-демалысқа қарамай, көрермен үшін жұмыс істеуге міндетті екенін көрсетті. Екіншіден, әр қызметкер өз жұмысына лайықты қаражат алуы тиіс екенін жұмыс барысында дәлелдеді. Актер бір күнде үш мәрте спектакльде ойнаса, сол секілді күніне үш мәрте гример грим жасап, бақылаушы көрермендерді күтіп алып, еден жуылатынын да қатаң ескерді.

Үшіншіден, ролі жоқ актерлерге мүмкіндік беруге, жұмыспен қамтамасыз етуге күш жұмсады. Олардың режиссер таңдауына ілікпеу себебін анықтады. Қуыршақ театрында бір күнде бірнеше қойылым ойналатындықтан, әр спектакльге екінші құрам енгізіп, бос жүрген актерлердің санын азайтты.

Төртіншіден, қуыршақ театры әр наурызда арбатта, Alatau creative hub сынды орындарда өнер көрсету арқылы өз өнерлерін кеңінен насихаттап, жарнамалап отырды. Т.Есеналиев жарнама жұмыстарына, оның сауаттылығына қатты көңіл бөлді. Соның игі нәтижесі өз жемісін беріп, биылғы жылы БАҚ жұмыстары бойынша Халықаралық театр сыншылары бірлестігінің «Сыншылар жүлдесін» алды. Бесіншіден, ол театрға білікті өнертанушы, театртанушы мамандарды жұмысқа алды. Спектакльдің кезекшілігіне театр сыншыларын қойды. Әр апта сайын қойылымдардың қалай ойналғаны туралы талдаулар жасалып отырды. Бұл спектакльдердің көркемдік сапасының жақсаруына игі әсерін тигізді.

Театрдың барлық премьераларына театртанушыларды арнайы шақырып, сыни-пікірлерін тыңдауды жолға қойды. Театр директоры Т.Есеналиевтің менеджерлік қабілетінің мықтылығының арқасында қуыршақ театры алыс-жақын шетелдерге шығып, бірнеше мәрте Халықаралық театр фестивальдерінен жүлделі орындарды иеленіп қайтты. [4]

Қазақстандағы бірқатар театрлар осындай нақты жоспарларымен, өз ерекшеліктерімен көзге түсіп жүр. Кәсіби арт-менеджерлердің жұмысын театр директорлары атқарып келеді. Тіпті, Халықаралық, Республикалық театр фестивальдерін ұйымдастыру және өткізу жұмыстарына да өз қолдарына ала бастады. Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық қазақ музыкалық драма театрының директоры А.Ж.Жаудыр «елімізде өтіп жатқан фестивальдарды жүйелендіру. Байқаудың қазылар алқасын ең алдымен тек сыншылардан құрап, актер, режиссерлер құрметті қонақ ретінде қатысса дұрыс болар еді. Өйткені актер актерді, режиссер режиссерді сынағаны жөн емес. Көңілжықпастық, номинацияларды қатысушыларға бөліп беру, ұйымдастырып отырған облысқа бас жүлде беру, ережеде көзделмеген номинацияны аяқ астынан ойлап табу секілді көңілге қаяу түсіретін нәрселерден құтылсақ дейміз», - деп бұл мәселені өзінің «Халің қалай, театрым?!» мақаласында көтеріп кеткен болатын [5]. Шынымен де, театр фестивальдеріне театр сыншыларының қазылар алқасының мүшелігіне шақырылмауы, үлкен олқылықтарға жол беріп отыр. Бұл туралы театр сыншысы Б.Нұрпейіс: «Бүгінгі таңда қазақ театрының әлемдік мәдени кеңістікте бәсекелестік деңгейіне жету үшін әлі талай жұмыс істеу керектігін елімізде өтіп жатқан театр фестивальдері дәлелдеп отыр. Біз әлемдік театр кеңістігіне еркін шығу үшін міндетті түрде біріншіден: фестивальдің ұйымдастырушылық-менеджерлік негізін күшейтуді, екіншіден, фестиваль критерийін жасауға театртанушыларды қосуды, үшіншіден, фестивальге қатыстырылатын спектакльдерді іріктеуді кем дегенде бір жыл бұрын бастауды қолға алу керекпіз», - деп нақты жазған [6]. Отандық театрда осындай айтылып, жазылып жүрген, алайда сан жылдардан бері күрмеуі шешілмеген мәселелер көп. Солардың бірін еліміздегі алғашқы БТ – бизнес театрының негізін қалаушы әрі директоры Айгүл Сұлтанбекова: «театрдың дамуы - негізгі білімнен бастау алады. Қазіргі жағдайда өнерге қатысты оқу орындары (Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Қазақ ұлттық өнер университеті), мәдениет және өнер мекемелері, Мәдениет және спорт министрлігі күш біріктіруіміз қажет. Сапалы мамандарды тәрбиелемей, біз өз бойымыздан жоғары секіре алмаймыз. Кәсіби шеберлік жолын сақтасақ, мамандықтың

этикасы мен беделін сақтай аламыз», - деп мәселенің түпкі өзегін қозғады [7]. Белгілі театртанушы А.О.Мұқан: «Біздің театр өнеріне сансыз, сапасыз шұбырған бакалаврлар емес, сахнада өзіндік із тастайтын талантты өнерпаздар керек. Оларға білім беру, тәрбиелеу, кәсіби біліктілігін көтеру, көрермен көзайымы болар қойылымдарымен танылуына жағдай жасау секілді ұзақ жолда үздіксіз баптайтын, шығармашылығын ұштайтын жан-жақты қамқорлық қажет-ақ» – деп айтқанындай, бізге кәсіби мамандар қажет [8. 218 б.]. Бұл да қанша жылдан бері көтеріліп, шешімін таппай келе жатқан мәселе екені сөзсіз. Десек те мәселенің бастауына кішкене болса назар аударсақ. Себебі, спектакль болмай тұрып, спектакль билеттерін өткізу жайлы әңгіме қозғай алмаймыз. Қазір айтылып, жазылып жүрген мәселелермен күресу арқылы, қазақ театр өнерінің келешегін жасауға мүмкіндік жасалар еді. Өз тарихымыз бен мәдениетімізге, көрермендерімізге сай дұрыс басқару жүйесіне, отандық үзік менеджерлер жұмысына назар аударуға тиіспіз.

Театрдағы көп мамандардың өз функциясын жоғалтқанын негізгі мәселелердің бірі етіп көтерген Б. Бахтыгереев: «Көп әріптестеріміз менеджмент жайлы ойлана бермейді. Қазақ театрында анализ жасайтын маркетинг жоқ. Жаңа бағытқа көшіп, театр менеджментінің жаңа бағыттарын, үлкен нарықты зерттеуіміз қажет. Бұрынғыдай қинап сатудан, жаңа сатылым жүйесін зерттеу тиімді.

Деректі театрға айналған біз, музейлік театрдан алыстап, жанды театр құруымыз керек. Керемет ғимараттар болғанымен, көзқарас шектеулі. Репертуарлық саясат атымен жоқ. Арзан комедияларды тықпалауды қою керек. Театрдың мақсаты - рухани құндылық беру.

Жақсы менеджерлерді, өзге де мамандарды тәрбиелеу қажет. Қазақстанда үш жылда үш жаңа режиссер келсе, жаңа деңгейге көтерілер едік. Қырғызстан әлі күнге дейін Ресеймен байланысын үзген жоқ. Ресей - әлемдік мектеп» [9], - деп, менеджменттің негізгі өнері - әдемі сату, дегенмен, әдемілеп жарнамасын жасау, театрға келген көрерменді ұстап қала алмайтынын, білікті мамандарды көбейтуіміз қажет екендігін алдыға тартты. Расында, театр директорының басшы болып тағайындалғаннан, өз театрының бағытын, жергілікті көрермендерін, менталитетінен бастап зерттеуі қажет. Анализ деп отырғанымыз да ғылымы мен өнерінің ұштасқан менеджерліктің осындай негізгі шарттылықтарының бірі. Барлық басқару функциялары мен жоспарлау функциялары әр әлеуметтік-мәдени мекеме немесе ұйым өзі алдына қоятын мақсатпен тығыз байланысты. Басқарудың барлық негізгі функциялары жоспарлануда.

Демек, жоспарлау дегеніміз белгілі бір деңгейдегі білім, білік және дағдыларды қажет ететін күрделі процесс.

Қазіргі театрдағы шығармашылық жұмыстың әлеуметтік жағдайларын зерттейтін мамандар, көптеген режиссерлер мен актерлердің пікірінше, бүгінде өнер менеджментті талап етеді, көркемдік ізденістер экономикалық мүмкіндікке қатты тәуелді.

Мұндай үрдістер театрға ғана тән емес. Субсидиялардың жетіспеушілігіне байланысты кірістерді қуып жету концерттік ұсынысты өзгертті. Концерттік ұйымдар маңызды музыканы, симфониялық және камералық қойылымды нашар насихаттайды, өйткені мұндай концерттер тиімсіз, ал насихаттың болмауы әуесқойлар мен білгірлер аудиториясын қысқартады, филармония концерттеріндегі залдарды толтыру қиындай түседі, ал олардың жоғалуы артып келеді. Демек, концерттік сахнада қарапайым эстраданың үстемдігі.

Үнемдеу пайдаға емес, үлкен шығындарға әкеледі: көркем мәдениет халықты рухани байытудың негізгі миссиясын орындауға бірден бір әсер ететін құрал. Дотацияның болмауы орындаушылық өнердегі сапаны төмендетуге итермелейді.

Б. Бахтыгереев көтеріп отырған репертуарлық саясат мәселесін қадағалап, режиссер табу мәселелері тек бір театрдың мәселесі емес екені де белгілі. Және бұл әрқашан айтылып, көтеріліп келе жатқан, театртанушы ғалымдардың сараптап келе жатқан өзекті тақырыптарының бірі болып табылады. Мысалы, өнертану ғылымдарының кандидаты, театртанушы Анар Еркебай: «Әр театрдың шығармашылық келбетін, бағыт- бағдарын анықтайтын - репертуар. Репертуардың жанрлық жағынан, тақырыптық жағынан түрлі болуы, қай уақыттың, қай елдің драматургінің шығармасы болмасын бүгінгі күннің мәселелерімен үндесіп жатуы - көрерменді қызықтырады әрі мә ойландырады. Соның ішінде заманауи тақырыпты, бүгінгі замандастарды, өмірдегі әлеуметтік мәселелерді сахнаға шығару қазіргі ұлттық театрымыздың зәру болып отырған проблемаларының бірі. Әрине, заманауи тақырыптағы пьесалар жазылып жатыр. Бірақ, бүгінгі күннің тақырыбын көтеру бір бөлек те, оны драматургиялық заңдылығымен жазып, кейін режиссердің пайымымен қою бір бөлек нәрсе. Көкейкесті мәселелерді көтеретін драматургиялық шығармалар жазылғанымен, нәтижесінде көркемдік деңгейі төмен дүние болып шығатынына талай пьесалар дәлел болып отыр. Тәуелсіздік жылдарында осындай шығармалар көптеп театр сахналарына шыққанымен, бір-екі маусым жүріп түсіп қалып отыр» - деп ой

тұжырымдаған [10]. Репертуарлық саястаттың маңызын, оның құрылымын дәл осылай талдап пікір білдірген театртанушы, журналист Сәуле Әбединова: «Егер театр тарихына зер салсақ, онда театр өнері қай кезде де заманауи шындықты бейнелегенін көреміз. Бүгін біз үшін классикаға айналған шығармалар, мысалы, антикалық дәуірдегі Еврипидті, Аристофанды алыңыз, қайта өрлеу дәуіріндегі Лопе де Вега, Шекспир немесе классицизм дәуіріндегі, ағарту кезеңдеріндегі талантты драматургтердің шығармаларын алыңыз - бұлардың бәрі де өз уақытында сол кезеңнің өзекті мәселелерін сөз еткен драматургия еді. XIX-XX ғасырдағы немесе бүгінгі заманауи драматургтер де өз уақытының өзекті мәселелерін шығармаларына арқау етеді. Дегенмен, бүгінгі қазақ театрының көкейкесті мәселелерінің бірі - театрдың шынайы өмірден бөлініп, өзінше өмір сүруі. Бүгінде қазақ театрларының репертуарында тарихи тақырыптар, сентиментальды драмалар, коммерциялық комедиялар басым. Алайда театр актуальды болуы тиіс, бүгінгі өмірді көбірек көрсетуі шарт, көрерменге ой салу үшін өз уақытының өзекті мәселесін көрсете білуі керек. Бүгінгі театр сахналарынан көріп жүрген қойылымдарға қарап, біздің театрлар заманауи кейіпкерлерден гөрі, тарихи кейіпкерлердің өмірін жақсы білетін болғаны ғой деген ойға қаласыз. Бірақ жаңа компьютерлік технологияларды меңгерген, күнде, тіпті, сәт сайын виртуалды әлемге сапар шегетін бүгінгі көрермен үшін ондай театр қызықты емес», - дейді. [11. 229 б.]

Осы тұста білікті менеджер айтқандай, әлі де күшімізді білікті мамандарды дайындауға, өзіміздің өнер оқулары Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының, Шабыт өнер университетінен бастап күш салуымыз қажеттігін тағы да дәлелдей түседі. Мысалға келтірер болсақ:

1. Аталған ЖОО-дағы жыл сайын актерлік өнерді тәмамдайтын, саны жүзден асатын түлектердің облыстық театрларға бара бермеуі облыстық театрлардың Алматы мен Нұр-Сұлтан қалаларындағы театрлармен айырмашылықтың пайда болуына, театрлар арасындағы бәсекелестіктің жоқтығы сапаның төмендеуіне алып келуде. Соған сәйкес, облыстағы театрлардың жас мамандарды толық қамтамасыз ете алмауы да үлкен мәселелердің біріне айналды.

2. Оқу орнын тәмамдаған жас театр режиссерлерінің нәтиже көрсетпеуі. Бүгінде қазақ театрында білікті жас режиссерлер болғанымен, олардың барлық Қазақстан театрларын қамти алмайтын, саусақпен санарлық аз екенін ойлауымыз қажет. XXI ғасырда театрдың өсуіне әсер

ететін режиссер екенін ескеріп, жас режиссерлеріміздің білім алуына мүмкіндікті арттыруымыз шарт. Жоғарыда айтып өтілгендей, жақсы мектептерге өз режиссерлерімізді жіберуіміз қажет.

3. Арт-менеджмент мамандығын тәмамдаған студенттердің театрға қызығушылық танытпауы. Оқу барысында «театр өнері» факультетімен студенттердің байланысының жоқтығы, оқуға қабылдаған абитуриенттер арасында театр саласына қызығушылық танытатындардың қабылданбауы сынды факторлар театр менеджерлерінің алдағы уақытта да тек практика жүзінде, яғни, өмірлік тәжірибемен іріктелетінінің дәлелі.

4. Кинотеледраматургия мамандығын тәмамдаған студенттердің қаламақысының аздығынан пьеса жазуға құлықсыздығы қазақ драматургия саласының артта қалуына әкеліп соғуда.

Жоғарыда көрсетілген мысалдар ЖОО-на тиісті, театр менеджменті қажет етіп отырған 4 мәселе ғана. Жарық беру, дыбыс беру, реквизит, сынды т.б. көптеген кәсіби мамандарды қажет етіп отырғанымызды қанша жылдан бері көтеріп келген, тізбектеп сараптама жасаған білікті мамандарымыз бар. Солардың бірі театр ішіндегі мәселелерді детальді түрде талдап, кәсіби сараптама жасаған тұлға Т. Жаманқұлов болатын: «Жыл сайын жоғары оқу орындары талапкерлер қабылдау барысында басым бағыт ретінде республика облыстарымен келісімшарт жасасып, ондағы театрлардың сұранысына қажетті мамандарды әзірлеуді басты назарда ұстауы керек. Әр сала бойынша санаулы мамандар бітіріп шығатын өнер оқу ордаларының кадрларын бірізділікпен мақсатты түрде арнайы дайындап, облыстарға, қажет еткен ұжымдарға жіберудің кенестік кездегі тәжірибесін қалпына келтіру керек деп ойлаймыз. Жастарды Үкімет өз қаражатына оқытатындықтан, оларды жұмыспен және үй-жаймен қамтамасыз ету, сол арқылы орталықтан алшақ жатқан аймақтарды өнер саласындағы қажетті мамандармен қамтуды да назарынан тыс қалдырмау – бірден-бір дұрыс жол. Шығармашыл мамандарға деген сұранысты қанағаттандыру мақсатында негізгі салалар бойынша сараптама жасап, алыс-жақын шетелге режиссура, театр менеджменті, дирижерлер, суретшілер, театр ғылымы, т.б. мамандықтар бойынша оқыту, мамандардың кәсіби біліктілігін арттыру, шеберлік сыныптары мен семинарларға қатыстыруды тұрақты жүзеге асырып отыру керек» [12], - айтып өткен болатын.

Мақаланың бірнеше жыл алдын жарияланғанына қарамастан бұл мәселелер өз шешімін әлі де таппаған. Оған бірден бір дәлел А. Жаудырдың 2021 жылы жариялаған «Халің қалай, театрым?!» мақаласы.

Мақалада сан жылдық тізбектелген мәселелердің санының артқанын байқаймыз. Шешуін таппаса болашақ ұрпақтың да уақыттары өнермен емес, осы мәселелерді шешумен кеттетінін тілге тиек етіп, өз ұсыныстарын білдірген.

Театр - бұл өте күрделі организм. Сондықтан оның өнімі көптеген деңгейлермен ерекшеленеді. Ең алдымен, театр өнімі жалпы қызметтер санатына жататынын атап өткен жөн. Яғни, команданың беделі шешуші роль атқарады. Екінші жағынан, Ф. Котлердің пікірінше, кез келген өнім материалдық өнімді, қызметті және идеяны қамтиды. Осы тұрғыдан алғанда, театрлық қойылым, мысалы, ерекше бөлме мен ыңғайлы орындықтар (материалдық тауарлар), сапалы жазылған, қысқартылған және Ойналған пьеса (қызмет), эмоционалды релаксация, демалыс, зияткерлік қанықтылық (идея) ұсынады.

Алайда, А.Маслоу бастаған мінез - құлық теорияларына сәйкес, адамның кез келген шешімі, оның ішінде сатып алу туралы шешім қажеттілікке байланысты. Яғни, қызмет немесе өнім бірінші кезекте ұсынылуы керек. Сонымен қатар, бәсекелестіктің дәні бастапқыда пайда болады. Өйткені, бір өнім әр түрлі пайда әкеліп қана қоймайды, сонымен қатар бір пайдалылықты әртүрлі жолдармен алуға болады: мысалы, көркем картинаны сатып алу. Сатып алушының эстетикалық сұраныстарын қанағаттандыру ретінде де, ақшаны сенімді инвестициялау әдісі ретінде де қызмет ете алады. Адамның сенімдері оның дүниетанымын қалыптастырып, ол үшін күресуге дайын «өз әлемін» құратындықтан, жеке тұлға үшін субъективті пайда көбінесе объективті пайдадан гөрі нақты болады. Сонымен қатар, субъективті қабылдауды, белгілі бір тұтынушылардың өнімге (қызметке) деген сенімін өзгерту өте қиын, тіпті мүмкін емес.

А. Жаудыр өз мақаласында жеке меншік театрлардың бәсекелестік тудыруы, репертуарлық театрлардың дамуына ықпал ететінін, сондықтан тәуелсіз театрларға да қолдау көрсету қажет екендігін атап көрсеткен: «Қазақстанда жеке театрлар әзірге тек Алматы, Нұр-Сұлтан қалаларында ғана бас көтеріп келеді. Бұл жақсы үрдіс. «Артишок», «Бункер», «Жас сахна», «АИ орталығы». Бұлардың кейбірінің ғимараты жоқ, жарық-дыбыс аппаратуралары тіпті жоқтың қасы және спектакльдерді шығару үшін билеттен түсетін қаражатқа тәуелді. Енді осыларға министрлік тарапынан қолдау болса. Гранттар, қайтарымсыз кредит немесе ғимараттарды жалға алудың төменгі мөлшері, болмаса еңбек ақыларын төлеу үшін арнайы квота берілсе, олардың әрі қарай құлшыныстары арттары сөзсіз, олар қазір

тек жеке кәсіпкер ретінде ғана жұмыс істеуде» [5.2.], - деп пікір қалдырған. Қазіргі мобильді заманда көрерменді биік өнерге тарту үшін, көрермен талабына сай қажеттілігін бере алуымыз қажет.

Тарихи тұрғыдан театрлық өнім тек суретшінің, яғни өндірушінің ұстанымымен ғана қарастырылады. Керісінше, өзін тұтынуды ұсынбайды және бұл көзқарас Қазақстанда ғана емес кең таралған. Кәсіптің ар-намыс кодексіне сәйкес, суретшіге өзінің нарықтық көзқарастарын айтуға құқығы жоқ. Маркетологқа бұл жағдайда таңдау аз болады: не ол сенбейтін нәрсемен жұмыс істеуден бас тартады, не бар жаратылыста бір қарағанда айқын емес жақтар мен параметрлерді анықтайды. Әлеуетті көрерменнің «пайдасын» құра алады.

Неліктен ойын-сауықтың үлкен таңдауын ұсынатын қазіргі қаланың тұрғыны дәл театр билетін сатып алып жүр? Көптеген ықтимал нұсқаларды талдап көрсек:

- балалық шақтан бастап эстетикалық ләззатқа деген қажеттілік;
- алаңдауға және көңіл көтеруге деген ұмтылыс;
- әсер ету қажеттілігі;
- актерді өмірде көру арманы;
- өзін-өзі демонстрациялау;
- сән мен беделдің талаптарын орындау;
- банальды емес оқиғаларға деген ұмтылыс;
- қосымша эмоцияларды іздеу және т. б. барлығы бұл қажеттіліктер

театрдың таңдауда бірінші деңгейінде ұсынылған спектакльге, режиссураға, хореографияға, брендке және т.б. сәйкес келеді.

Театрдың социологиялық кеңістігін зерттеуін қарастырғандықтан, оның ішіне үніле аудиториямен жұмыс істеу әдістерін талдауға арнасақ. Өзінің тұрақты көрерменін тарту және тәрбиелеу бойынша міндеттердің ішінде мыналарды бөліп көрсетуге болады:

- мақсатты көрермендер аудиториялары туралы ақпарат алу жүйесін құру;
- алынған деректерді өңдеу, талдау критерийлерін әзірлеу және іріктеу;
- көрерменнің жалпы театрға және нақты труппаның қызметіне деген қызығушылығын ынталандыратын мотивтерді анықтау және талдау;
- баға стратегиясын әзірлеу қажеттіліктері (пайдалары) туралы идеяларға негізделген театрды құру;
- көрерменмен ұзақ уақыт қарым-қатынас жасау үшін негіз жасау;

- онда нақты театрға бару әдетін қалыптастыру;
- спектакльден тыс театрдың көрерменмен қарым-қатынас стилі мен тілін қалыптастыру;
- нысаналы аудиторияны хабардар ету арналарын таңдау;
- көрерменнің театр өміріне араласуын дамыту және эмоциялық байланысын нығайту жөнінде қосымша іс-шаралар әзірлеу.

Жаңа мыңжылдықтың басында жаһандану және бұқаралық мәдениеттің жоғары деңгейі парадоксалды түрде қоғамдағы индивидуалистік тенденциялардың нығаюына әкелді. Адамның сәйкестендіру мүмкіндіктерінің тізіміне тек пошта мекенжайы ғана емес, сонымен қатар ұялы және үй телефондары, Instagram және facebook, электрондық пошта және блогтар кіреді. Театрдың көзқарасы бойынша, бұл жағдай, бір жағынан, көрерменмен тікелей байланыс орнатудың кең мүмкіндіктерін ашады, екінші жағынан, көрермендер аудиториясы туралы мәліметтер базасын құру және жинақтау қажеттілігін тудырады. Маркетинг тұрғысынан нарық-бұл бір қажеттілікпен біріктірілген адамдар тобы; дегенмен, ұқсас қажеттіліктер әртүрлі топтардағы мінез-құлықтың мүлдем басқа сценарийлерінде сыналады, сондықтан театр өзінің көрермені туралы неғұрлым егжей-тегжейлі ақпаратқа ие болса, оны ауызша және визуалды түрде тұжырымдау оңайырақ болады.

Көрермендер туралы толыққанды мәліметтер базасына ақпараттың үлкен жиынтығы кіреді, олардың бір бөлігін тікелей аудиториядан алуға болады (бастапқы ақпарат). Алайда, әлдеқайда құнды көрермен белсенділігінің динамикасын эмпирикалық бақылаудың нәтижелері болып табылады (қайталама ақпарат). Жұмыста барысында қайталама ақпараттың жіктелуі ұсынылады, сонымен қатар, оны алу мен өңдеудің практикалық әдістерін қажет етеді.

Егер бірнеше жыл бұрын көрермендер туралы жеке мәліметтер базасы театрлар үшін керемет мүмкіндік болса, бүгінде жағдай айтарлықтай өзгерді. Бұған көбінесе театрдың жеке сайты арқылы билеттералу тәжірибесін енгізу ықпал етті. Зерттеушілерді жеке театрлар мен олардың проблемалары емес, елдегі жалпы театр процесін сипаттайтын тенденциялар қызықтырғанын атап өтеміз. Сонымен қатар, жергілікті сауалнамалар – белгілі бір театрдың өз аудиториясын қалыптастырудағы тиімділігінің, нәтижелердің ниеттерге сәйкестігінің өзіндік индикаторы. Осыған байланысты жұмыста сауалнамалардың әртүрлі түрлері қарастырылады: толық масштабты тапсырыс бойынша зерттеу; театрлардың өздері жүргізетін тұрақты сауалнама-сауалнамалар;

сайтқа кірушілердің циклдік шағын сауалнамалары, сондай-ақ қонақтар кітабындағы және сайт форумындағы жазбаларды талдау және т. б.

Қазіргі заманғы отандық театр мәдени процессінің дамуына ықпал ете алатын жаңа күштердің пайда болуын талап етеді. «Көрермен үшін театр – қойылымның афишасынан, атынан басталады. Сондықтан, қойылымның атында көрерменді қызықтыратын құпия сыр жатуы керек. Афиша – қойылымның төлқұжаты. Ал, театрға кірген көрерменнің қойылымның атмосферасына кіруі үшін барлық жағдайдың жасалуы шарт» [13, 109 б.], – дейді белгілі режиссер Ә. Рахымов. Театр майталманының бұл сөзінен сахна өнерінің дамуына ықпал ететін әрбір деталь екенін, көрерменді шақыратын афишадан, келгеннен кейінгі атмосфера қалыптастырудың өзіне жаңа шешімдер қажет екенін түсінеміз.

Әдетте мәдениет саласындағы менеджменттің ерекшелігі «рухани өндірістің» ерекшеліктерімен байланысты. Мұндағы іс-әрекеттің өнімдері сана құбылыстарымен (қабылдау, түсіну, ойлау, тәжірибе және т.б.) байланысты болғандықтан, тікелей есептеуге, сақтауға мүмкіндік бермейді. Олардың өндірісі көбінесе тұтынумен сәйкес келеді (спектакльді, фильмді көру, концертті тыңдау, кітап оқу және т.б.). Сонымен қатар, тұтыну процесінде жойылған материалдық өндіріс өнімдерінен айырмашылығы (етік тозады, алма желінеді), тұтыну процесінде мәдени құндылықтар олардың бағасын арттырады (адамдар кітапты оқыған сайын, суретті көрген, концертті естіген және т.б. – олардың әлеуметтік маңызы соғұрлым жоғары).

Алайда, мәдениет саласындағы қызметтер деп енді келушілерге тікелей қызметтерді ғана емес, сонымен қатар қаражат бөлуге және осы қызметті қолдауға дайын спонсорлар, меценаттарды да түсінуге болады және түсіну керек. Мәдениет саласы - негізінен коммерциялық емес қызмет саласы. Мәдениет саласындағы менеджменттің басты ерекшелігі - бұл саладағы ақша негізінен сауда негізінде емес, қаражат тарту, әртүрлі күштер мен органдардың мүдделерін тарту негізінде пайда болады: бюджет қаражатын басқаратын органдар, демеушілер, қайырымдылық ұйымдары және басқа да кірістер. Тіпті шоу-бизнесе, бір қарағанда, Мәдениет саласының өте коммерцияланған секторында билеттерді сатудан түскен кірістер. Әдетте, гастрольдік бюджеттің шамамен 15% құрайды. Қалғаны - демеушілердің қаражаты. Турдың өзі көбінесе жаңа диск немесе альбомның жарнамалық компаниясының бір бөлігі ғана.

Коммерциялық емес қызмет бизнес үшін «тартымсыз» дегенді

білдірмейді. Бүкіл әлемде коммерциялық емес (бейінді емес) сектор-экономиканың неғұрлым қарқынды дамып келе жатқан секторларының бірі. Шынында да, сіздің барлық кірістеріңіз шығындарыңызды жабуға бағытталған кезде және пайда негізінен қалыптаспаған кезде не тартымды болуы мүмкін?! Коммерциялық емес салада капиталды тартатын бірқатар заңнамалық жеңілдіктер мен кепілдіктер бар. Өзінің жариялылығына, әлеуметтік маңыздылығына байланысты ол айқын жарнамалық әлеуетке, тартымды имидж, бедел, әлеуметтік мәртебе және т. б. қалыптастыру және ілгерілету мүмкіндіктеріне ие.

Бұл театр менеджментінің негізгі функциялары және театр менеджерінің кәсіби келбеті. Театр - ұжымдық өнер болғандықтан, басшының да ішкі және сыртқы факторларға, әр детальге көңіл бөлуі шарт. «Поскольку мир искусства многообразен и абсолютно закрыт, сложно говорить о нем обобщенно и невозможно дать ему по-настоящему объективную оценку. Кроме того, войти в него нелегко» [14. 16 б.]

Спектакльдердегі аншлаги – әрине, бұл тамаша. Бірақ объективті сипатта олар театр ісін өзгертпейді және дотация мәселесін шешпейді. Экономистердің пайымдауынша, егер бір күнде сиқырлы таяқшаның айла-шарғысы бойынша елдің барлық театрлары кенеттен толығымен тола бастаса, онда бұл шығындардың тұрақты өсу тенденциясын өзгертпестен, өз кірістерімен жабылған шығындар үлесінің аз ғана өсуіне мүмкіндік береді. Мүмкін, демеусіз жасау үшін театрлар билет бағасын көтеру арқылы кірісті көбейтуі керек шығар? Өкінішке орай, театрлық ортада көрерменнің қалтасынан шығынды азайтуды жақтаушылар кездеседі. Әлі күнге дейін мемлекет салыстырмалы төмен бағаларды қамтамасыз ете отырып, өнердің қол жетімділігін әлеуметтік әр түрлі топтарға тиімді етіп келеді. Бірақ қазіргі шектеулер жүйесіне қарамастан театр билеттерінің бағасы үнемі өсіп келе жатқанын мойындау керек. Егер театрлар дотациядан бас тартса немесе бағаның шектеулерін алып тастаса, сөзсіз өз салдарын көрсетеді. Салыстырмалы түрде Қазақстандағы баға нарығы шетелдермен салыстырғанда өте төмен. Соған қарамастан, көрермендердің бағаны мемлекет ұсынған жүйеден күрт өсіру немесе жасалған жұмысқа қаражат сұрауға дайын емес. Мысалыға Қазақстандағы жеке театрлардағы билет құны 2000 теңгеден басталып, 10000-15000 теңгеге дейін барады. Және астын сыза айтып өту керек, ол театрлардың өз көрермендері, өз ортасы бар. Ал мемлекеттік, барлық халыққа ортақ театрларда бағаның күрт өсуі бірінші, көрермендер аудиториясының әлеуметтік құрамы өзгереді. Қазірдің өзінде театрға

қарапайым халықтың келе бермеуі 600 - 2000 теңге аралығында қаражат жұмсауға дайын еместігін көрсетеді. Екіншіден, көрермендер залдарының айтарлықтай бос болу қаупі бар.

Қазақстандағы қолға алуға болатын қазіргі сәттегі бағалау мәселесі ретінде кейбір облыстық театрлардағы бірізді бағаны айтуға болады. Бұл расында да мәдени тұрғыдағы үлкен мәселе. Себебі, партерге мен галеркаға да бір баға қою театрлар тарапынан, менеджмерлер тарапынан өрескел қате болып табылады. Театр сөздігінде: галерка - ең арзан орындар орналасқан театр залының ең жоғарғы бөлігі деп жазылған. Анықтаманың өзінде «ең арзан» деген сөзге басымдық беруге болады. Неге ең арзан? Себебі, көріну, естілу, тіпті сезіну жағынан да партермен айырмасы болғандығынан. Көрермен неліктен ең алдынан, барлық оқиғаны сезіне, анық ести және көре тұра қымбат баға төлей алмайды? Ал галеркада отыратындар осынша айырмашылыққа қарамастан жәй ғана билетті өзгелерден кеш алғандығы үшін онымен алдыңғы қатарда отыратын адаммен бірдей беруі керек? Осы сұрақтарға кейбір театр әкімшілігінің ойланғаны дұрыс.

Мәдениет саласындағы объективті өсу – қаланған білімнің іргетасынан тұрары сөзсіз. Мәдениетті қаржыландыруға қатысқандардың бәрі оны бұрыннан игеруі керек. Оның үстіне, бізде театрлар мен концерттік ұйымдарға субсидиялау көлемін негізсіз қысқартулар орын алып тұратыны жасырын емес.

Театрды басқару - бұл рухани ұстанымдарға, жеке тұлғаға, адами ресурстарға негізделген үйлесімді қызмет. Театр менеджері экономикалық және заңдық тұрғыдан сауатты маман болуы керек. Ал оның қызметі мәдени, тарихи және қазіргі заманғы үдерістердің заңдылықтарына сай болуымен қатар, адамдармен қарым-қатынас орната білуі маңызды болып табылады. Сонымен қатар театрдың дамуы мақсатында жүзеге асырылатын сыртқы байланыстарда осы салада тәжірибесі болуы шарт. Жалпы талаптардан басқа, театр менеджерлері әлеуметтік-мәдени қызметтің өзімен және оның субъектілерінің ерекшеліктеріне байланысты бірқатар нақты талаптарға жауап беруі керек.

«Только востребованный публикой спектакль обнаруживает свой социальный и художественный потенциал. Мера его раскрытия, степень его постижения зависят не только от таланта художника, но и от того, сумел ли художник понять публику, пробудить в ней потребность раскрыть этот потенциал, осмыслить образный язык спектакля,

прочитать, воспринять, прочувствовать, «пережить» произведение искусства во всем его содержательном многообразии. Соответственно, организатор театрального дела, продюсер должен владеть механизмом формирования спроса и предложения во всем многообразии его проявлений и возможностей в условиях мобильной идеологической, экономической, организационной, творческой конъюнктуры» [15, 61 б], - дейді театр менеджменті жайлы толық зерттеген Ресейлік ғалымдар: Иванов О. В., Большаков Н. В., Дмитриевский В. Н., Дадамян Г. Г.. Мінекей, тірі ағза – театрда менеджменттің алар орны, маңызы үлкен болып тұр. Театр менеджерінің міндеті мен Қазақстан театрларындағы мәселелердің көтере отырып, әрбір істің соңы дұрыс басқару жүйесіне тірелетініне көз жеткіздік.

Қорытындылай келе, қазіргі заманғы мемлекеттік театрларды дамыту үшін кәсіби басқару жүйесін енгізу қажет. Театр қызметінің ерекшеліктеріне байланысты ортақ басқару әдістерін жаңарту керек. Театр әлеуетінің артуына мыналар әсер ете алады:

- театрларда нақты жобаларды қамтамасыз ету мақсатында жұмыс істей алатын кәсіби менеджерлердің болуы;

- театр қызметін жоспарлау - оның даму мақсаттарын, міндеттері мен оларды жүзеге асыру құралдарын жетілдіру;

- шығармашылық өнімді тиімді сату мақсатында алдын ала маркетингтік жұмысты жандандыру;

- шығармашылық ұйымдастыру жұмыстарын бекіту, қаржыландыру көздерін іздеу;

- спектакль жарнамасын жасауды күшейту, театрға көрермендер тарту.

Дәл қазіргі заманғы басқару тәсілдерінің көмегімен нарықтық экономика жағдайында қазақ театрының шығармашылық әлеуетін жақсартуға болады.

### **Пайдаланған әдебиеттер тізімі:**

1. Гомбрих Э. Өнер тарихы. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2019. – 680 б.

2. Кешубаева Е.Д. Заманауи арт-менеджмент жағдайындағы классикалық музыка: мәселелері мен болашағы // Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 30 жылдығына арналған «Креативті кеңістіктегі жастардың шығармашылық бірлестіктері: стратегиялар, білім беру

ортасы, іске асыру тетіктері» халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағы. Алматы: Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2022 – 85-95 б.

3. Князева А.Е., Овчинников И.А., Апфельбаум С.М., Симурзи на Е.Н., Фокин А.И. Спектакль маркетингі: жарнама және жылжыту, билеттер сату, премьераны ұйымдастыру. («Театр продюсерінің кітапханасы» сериясынан) — М.: Ресей театр өнері институты — ГИТИС, 2020. — 192 б.

4. Құрманбай Ұ.П. жеке мұрағатынан. Қамқабайұлы Т. мен Құрманбай Ұ.П. сұхбаты.

5. Жаудыр А. Ж. Халің қалай, театрым?! [Электронды ресурс] // Интернет-басылымының ресми сайты [www.egemen.kz](http://www.egemen.kz) / [URL: https://egemen.kz/article/295834-khalinh-qalay-teatrym!](https://egemen.kz/article/295834-khalinh-qalay-teatrym!)

6. Нұрпейіс Б.К. «Сын - шын болсын!» [Электронды ресурс] // Интернет-басылымының ресми сайты [madeniportal.kz](http://madeniportal.kz) /[URL: URL: http://madeniportal.kz/article/6951](http://madeniportal.kz/article/6951)

7. Құрманбай Ұ.П. жеке мұрағатынан. Сұлтанбекова А. мен Құрманбай Ұ.П. сұхбаты.

8. Мұқан А.О. Театр туралы толғамдар. Зерттеулер және мақалалар – Алматы: ҚР БҒМ ҒК «Ғылым ордасы» РМК баспасы, 2015. – 358 б.

9. Құрманбай Ұ.П. жеке мұрағатынан. Бахтыгереев Б.С. пен Құрманбай Ұ.П. сұхбаты.

10. Қазақ театрындағы замандас бейнесі. // Ақжүніс-Астана. - №11 (31), 2014.

11. Әбединова С. Театрға тағзым. Монография. 1 кітап. – Алматы: «Ақжүніс» баспасы, 2016. – 272 бет.

12. Жаманқұлов Т. Қазақ театры... Кешесі, бүгіні, ертеңі. [URL: https://egemen.kz/article/205683-qazaq-teatry-keshegisi-bugini-ertenhi](https://egemen.kz/article/205683-qazaq-teatry-keshegisi-bugini-ertenhi)

13. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағлымы, 2010. – 248 б.

14. Торнтон С. Семь дней в искусстве: Азбука-Аттикус, 2014.

15. Иванов О. В., Большаков Н. В., Дмитриевский В. Н., Дадамян Г. Г. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования. – Москва:

## «ЕР ЕДІГЕ» ТАРИХИ ДРАМАСЫНЫҢ САХНАЛЫҚ КӨРІНІСІ

**Ахмет Айжан Қадырбайқызы**

өнертану магистрі Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық  
өнер академиясы Алматы қаласы, Қазақстан

[aizhan\\_ahmet@mail.ru](mailto:aizhan_ahmet@mail.ru)

**Түйіндеме:** Мақалада Т.Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық қазақ драма театрының сахнасында С.Нұржанның «Ер Едіге» тарихи драмасы бойынша Д.Базарқұлов сахналаған спектакль талдау нысанына алынды. Тарихи тақырыпты меңгеру мәселесі қазақ драматургиясында тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейін жаңа арнаға түсті. Өткен тарихымызды ашық айту мүмкіндігіне қол жеткіздік. Құнды дүниелерімізбен, ата-бабаларымыздың ерлік істерін көрсетуге, олардың көркемдік бейнесін жасауға қолымыз жеткен кезеңде театрлар бұл мүмкіндікті жібермесі анық. Ел есінде мәңгі сақталған тұлғаларымыздың ерлікке толы істері драматургияда бедерленіп, театр сахнасына қойылып та үлгергенін айта отырып, бүгінгі режиссурадағы тың ізденістер анықталды.

Еліміздегі облыстық театрлардың шығармашылық келбеті мен актерлік, режиссерлік ізденістері, өзіндік бағыт-бағдары әртүрлі деңгейде екендігі нақты спектакльдер негізінде сараланды. Т.Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық қазақ драма театрының спектаклін талдау арқылы театрдың тарихи тақырыпты игеруі зерттелді.

**Түйін сөздер:** *театр, спектакль, режиссер, актер, режиссерлік шешім, актерлік өнер, режиссерлік интерпретация, бейне*

**Резюме:** В статье проанализирован спектакль, поставленный Д.Базаркуловым по мотивам исторической драмы «Ер Едіге» С.Нуржана на сцене Актюбинского областного казахского драматического театра имени Т.Ахтанова. Проблема освоения исторической темы вышла на новое русло в казахской драматургии после обретения независимости. Мы добились возможности открыто рассказать нашу прошлую историю.

Понятно, что театры не должны упускать возможность показать подвиги наших предков своими ценными вещами и создать их художественный образ. Героические подвиги нашего народа, навсегда запомненные страной, уже воплощены в драме и поставлены на сцене театра, вскрылись новые открытия в сегодняшнем направлении.

На основе реальных спектаклей было отмечено, что областные театры в нашей стране имеют разный уровень творчества, актерского мастерства, режиссерских исканий. Анализируя спектакль Актюбинского областного казахского драматического театра имени Т.Ахтанова, исследовано освоение театром исторической темы.

**Ключевые слова.** *театр, спектакль, режиссер, актер, режиссерское решение, актерское искусство, режиссерская интерпретация, образ.*

**Abstract:** The article analyzes the performance staged by D. Bazarkulov based on the historical drama "Er Edige" by S. Nurzhan on the stage of the Aktobe Regional Kazakh Drama Theater named after T. Akhtanov. The problem of mastering the historical theme entered a new direction in the Kazakh drama after gaining independence. We have achieved the opportunity to openly tell our past history. It is clear that theaters should not miss the opportunity to show the exploits of our ancestors with their valuable things and create their artistic image. The heroic deeds of our people, forever remembered by the country, have already been embodied in drama and staged on the stage of the theater, new discoveries have been revealed in today's direction.

On the basis of real performances, it was noted that the regional theaters in our country have different levels of creativity, acting skills, directorial searches. Analyzing the performance of the Aktobe Regional Kazakh Drama Theater named after T. Akhtanov, the development of the historical theme by the theater is investigated.

**Key words.** *theater, performance, director, actor, director's decision, acting, director's interpretation, image.*

Театр өнерінің бүгінгі хал-күйі бәрімізді толғандырып отырған өзекті мәселелердің бірі. Министрліктің емес облыстық мәдениет басқармасына қарайтын өнер ұжымдары өз шама-шарқына қарай күнелтіп келеді. Жергілікті басқару органдары өз қарамағындағы ұжымның

жағдайын жасауға тырысып жүр. Облыс аумағынан шыққан өнер майталмандары мен тарихи тұлғаларды дәріптеуге арналған қойылымдар бірлі жарым сахналанып отырады. Бұл өскелең ұрпаққа өзі дүниеге келген туған топырағының тарихын білу мен қастерлеу үшін керек екені жасырын емес. Осындай ұжымдардың бірі Ақтөбе облыстық Т.Ахтанов атындағы драма театры. Жыл сайын өтіп отыратын театр фестивальдеріне қатысып абыроймен оралып жүрген өнер ұжымының жаңа премьерасымен танысу мүмкіндігіне ие болдық. Карантиндік шектеулер мен ұзаққа созылған театр ғимаратының жөндеу жұмыстары шығармашылық жұмысқа тұсау салғаны жасырын емес. Осындай қиындықтарға қарамастан соңғы кездері облыс басшылығының оң көзқарасының арқасында жаңа қойылымға Алматы мен Нұр-Сұлтан қалаларынан арнайы мамандарды шақыру дәстүрі оң жолға қойылып келе жатқаны қуантарлық жағдай. Әсіресе, театр сыншыларының ұжым алдында талқылау өткізіп, спектакль хақында ойларын бөлісуі оларға бір серпіліс берері сөзсіз.

Елордамыз бен Алматы қалаларында шоғырланған театр сыншылары шалғайдағы өнер ұжымдарының жұмысымен жете танысуларына мүмкіндіктері аз. Театр фестивальдері мен форумдарда кейбір театрлардың спектакльдерін көргендері болмаса сыншылар көптеген театр ұжымдарының хал-ахуалын біле алмайды. Осындай олқылықтардың орнын толтыру мақсатында, соңғы жылдары шалғайда жатқан театр ұжымдары өздерінің жаңа премьераларына театр сыншыларын шақыруды қолға ала бастады.

«Қазіргі ұлттық болмыстың нақты бір бағытта дамуы қолға алынған тұста, тарих пен шежіренің қайта қаралып, барымыз бен жоғымыз саналы түрде сарапқа салынған кезеңде өткенімізді бағамдау үшін тарихи пьесалардың маңызы зор. Қазақ халқының ұзақ жолдағы өмір-тұрмысы, қоғамдық-саяси, әлеуметтік-моральдық тұрғыда бастан кешкен зобалаң кезеңдері ұлттық драматургияның төрінен орын алуы заңды құбылыс. Ел мен жер үшін жауға қарсы күрестер мен бодандық бұғауынан босауға бағытталғанереуіл-қақтығыстар тақырыбы негізінде кезінде көптеген тұшымды дүниелер жарыққа шықты және сол үрдіс әліде жалғасу үстінде.» [1. 233 б] деген пікірге иек арта отырып аталмыш тақырыптың маңыздылығын түсінеміз. Тарихи тақырыпты меңгеру мәселесі қазақ драматургиясында тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейін жаңа арнаға түсті. Өткен тарихымызды ашық айту мүмкіндігіне қол жеткіздік. Құнды дүниелерімізбен, ата-бабаларымыздың ерлік істерін көрсетуге, олардың

көркемдік бейнесін жасауға қолымыз жеткен кезеңде театрлар бұл мүмкіндікті жібермесі анық. Ел есінде мәңгі сақталған тұлғаларымыздың ерлікке толы істері драматургияда бедерленіп театр сахнасына қойылып та үлгерген.

Аталмыш тақырыпқа ден қойып өмірде болған тұлғалардың тағдыры жайында сыр шертуге қалам тербеп жүрген жазушы – драматургтердің саны жыл өткен сайын арта бастады. Тарихи тақырыптардың жазылу сыры әлеуметтік ой – сананың дамуына байланысты. Яғни, әрбір халық ұлттық сана – сезімі оянған сайын ел тарихындағы елеулі оқиғаға, жетістік, кемшіліктерге көз жұмып қарай алмайды. Осындай шығармаларды сахнаға шығарып, жаңа тұжырымдама жасап, заманауи көзқарас тұсынан қарап, азат санамен зерделеу театр ұжымының негізгі міндетіне айналды.

Қазіргі өмір мен өткен заманның арасындағы байланыс, сабақтастық өткен тарихымызды бедерлейтін тақырыпты игеру нәтижесінде ғана ашылмақ. Адамзат өткен тарихын толық зерттеп, ондағы кемшіліктер мен жетістіктерден тиісті қорытынды шығармай тұрып, рухани дамуда алдыға қарай жылжу мүмкін емес. Бұл тақырыпта жазылған шығармалар өткен заманның әлеуметтік – эстетикалық көрінісі ғана емес, онда бүгінгі уақыттың да философиялық тұжырымдамасы жатады. Мұндай шығармалардың көбеюі халықтың патриоттық сана-сезімін көтеріп, рухын оятатыны анық. Осы тақырыпты арқау еткен шығармаларда көне заман, өткен дәуір шындығы, бұқара халық тағдыры, азапты ауыр өмірі, азаттықты аңсаған арман – мүддесі өрнек тапқанына көз жеткіземіз.

Адамзаттың тарихи дамуында ел қамын ойлайтын, оның мұң – мұқтажы мен мүддесін терең ұғынып, халықтың бостандығы мен азаттық жолында күресіп, жарқын болашаққа жол ашып, елін жаудан қорғаған батыр ұлдар дүниеге келді. Адалдық пен әділдікті жақтаған ерлік істерін дәріптеп сахнада көрсету бүгінгі ұрпақты ізгілікке тәрбиелеуге, отанына деген патриоттық рухын көтеруге ықпалы ұшан теңіз.

Ақтөбе облыстық Т.Ахтанов атындағы драма театры да халқымыздың біртуар азаматтарын дәріптеп, отаны үшін аянбай тер төккен қаһармандарының ерлігін сахна төрінен көрермен назарына үнемі ұсынып келеді. Осындай спектакльдің бірі жақында ғана театр сахнасынан көрсетілген С.Нұржанның «Ер Едіге» шығармасы. Азаттық жолында Едіге баһадүрдің азапты күресін бейнелейтін қойылым режиссері Д.Базарқұлов ұлттық сананы оятатын, қаһармандық рухты

жанитын көлемді спектакль жасауға мән берген. «Қазақ батырлары және олардың ел тарихындағы тарихи орны дегенде, біз біріншіден, батырлар жырындағы, тарихи жыр, аңыз, дастандардағы тереңнен тамыр тартқан туған жер туралы идеяны бірінші қатарға қоюымыз қажет. Батырлар туралы бірде-бір халық мұрасы осы идеяны айналып өтпеген. Туған жерді қорғау, сақтау, келер ұрпаққа аманаттау, ел бірлігі, ел ынтымағы идеясы – бізге жеткен барлық әдеби мұралардың алатын арқауы осы.» [2. 168-б] деп батырларымызға арнап жазылып жатқан пьесалардың маңызын баса айта кеткен. Ол тарихи спектакльдерді қоюда дәстүрге айналып кеткен шешімдердерге бармай, тың дүние жасауға ұмтылған. Автор тарапынан режиссерге еркіндік берілген екен. Д.Базарқұлов пьесаны ықшамдап, сахна заңдылықтарына ыңғайлап қойған.

Спектакль күніренген қобыздың үнімен Күлтегіннің жырынан басталады. Едіге баһадүр кімге тиесілі екендігі турасында талас пікір өте көп. Қойылымды бұлай бастау арқылы Едігені жалпы түркі тілдес халықтарға ортақ екенін көрсеткен. Сахнаға қойылған балбал тастың үстіне «Арайлы Ақтөбе» фольклорлық ансамблінің музыканттары орналасқан. Серік Закарияның арнайы жазған музыкасы этно-фольклорлық тарихи драманың идеясын ашып, керемет атмосфера тудырды. Композитор мен режиссердің бірлескен еңбегінен туған әуендер қойылымның көркемдік тұтастығын аша түседі. Режиссер декорацияны монументалдықтан арылтып, динамикалық қозғалыс бере түскен. Қоюшы суретші Айбек Орынбасаров жасаған декорация жарықтың әсерімен спектакльдің оқиғасына тікелей араласып отырған кейіпкерге айналған. Суретшінің мұндай шешімге келуіне пьесадағы Балбал деген кейіпкер әсер еткен екен. Режиссер тарапынан орынды қысқартуға ұшыраған кейіпкер сахнада осылай әрекетке араласып отырды. Драматургия заңдылығына толық жауап бере алмайтын пьесаны сахналауда режиссер сыртқы эффектілердің көмегіне жүгінгені орынды шешім. Музыка, жарық, декорациялық шешімдер спектакльдің сыртқы формасын аша отырып, тұтастыққа әкелген.

Залда отырған әр көрермен тарихи драмаға келгенде есімі елге белгілі тұлғалардың бейнесін сахнадан көргісі келетіні заңды. Едігенің ерлігін жырлайтын шығармадан бейнелердің психологиялық және логикалық даму эволюциясын көре алмаймыз. Бізге батыр бабамыздың өмірін бірлі жарым тарихи деректерге сүйене отырып жырлап берді. Сондықтан орындаушыларға күрделі талап қою керек емес. Себебі драматургияда кейіпкерлер толық ашылмай қалған.

Едіге роліндегі Мейірбек Шакенов батырға тән мінезді таба отырып әрекет етеді. Ол сахнада батырлығы мен парасаты үйлескен стратег саясаткерді кейіптеуге ұмтылған. Актер Едігені Тоқтамыс ханның алдында адал жауынгері, басұрған серігі екенін көрсетеді. Тоғайбек ханым көңілін білдіріп, арбамаққа әрекет еткенде нәпсісіне ерік бермей өзінің күш-жігерін танытты. Осы сахнада екеуінің бойын тесіп өтіп тұрғандай шешілген жарық арқылы режиссер құмарлық пен ақыл-парасат арасындағы тартысты көрсеткен. Сырттай үйлесімді шешім тапқан бұл сахна ары қарай оқиғаның дамуына түрткі болғанын ескерсек тиесілі дәрежеге көтеріле алмады. Спектакльдің оқиғалар легі жылдам өтіп жатқандықтан, бұл сахна көптің бірі есебінде болып қалды. Тарих беттерінде Тоқтамыс хан мен Едіге батыр арасындағы шынайы саяси жағдай қалай болғаны өз алдына бөлек әңгіме. Спектакльде екеуінің екіге айырылуына әйел себепкер екенін көреміз. Сондықтан да Едіге мен Тоғайбек ханымның сахнасының бояуын қалыңдата түсу керек еді. Себебі бізге Едігені де басқа қырынан көрсетуге болар еді. М.Шакенов оны батыр ретінде қатқыл дауыс, бойын тік ұстау арқылы аша түскенмен адам ретінде қиналған сахналарына келгенде олқылыққа бой алдырған. Тоқтамыс ханнан кетіп Ақсақ Темірге қосылуын өткінші оқиғадай көрсете салмау керек еді. Пьесада болмағанымен екінші планда өзі тауып, ізденіп сахнагерлік тұрғыда шешімдер тапса ұтатыны сөзсіз.

Тоғайбек ханым интрига тудырушы орталық кейіпкер. Алтын Орданың ханым болып ойламаған жерден төбелеріне түскен (тура да, ауыспалы мағынада) іріткі салушы. Тоқтамыстың тамырын басып алған ол жымысқы жоспарын жайлап жүзеге асырып жүреген жансыз. Жанар Кемелбаева түлкі болып бұлаңдаған, жыландай ысылдап уын шашып үлгеретін әйелдің құбылмалығын аша түссе қойылымның драмалық бояуы қалыңдай түсер еді. Себебі қойылым барысындағы басқа кейіпкерлермен салыстырғанда Тоғайбек ханымның болмысы жан-жақты ашылатын ұтымды сәттері өте көп. Оқиғалар легі жылдам ауысып отырғандықтан орындаушы бірсарынды ойынға бой алдырған көрінеді. Ж.Кемелбаеваның актерлік мүмкіндігіне күман келтірмейміз. Дегенмен, ол өз ролінің желісін түзе алғанда бізге тұшымды ойын көрсеткен болар еді. Актриса бізге тас боранның астында өлім құшатынын біліп тұрған адамның хал күйін жеткізуде сәтті шешім жасай алмаған. Драматург тарапынан толық ашылып, жазылмаған екені түсінікті. Дегенмен спектакльде өзіндік көтерер жүгі ауыр бейнені ашуда орындаушыларға әлде іздене түсу керек.

Мағзом Бақытжанов Тоқтамыс ханды парасатты, көреген билеуші ретінде көрсетуге ден қойған. Суретшінің шартты түрде тақ немесе билігінің белгісі ретінде шешкен сахна ортасындағы шеңберге мініп тұрғанда өзінің өзгеден ерек тұлға екенін маңғазданған кейіпте бедерледі. Орындаушы ханның тебреніс, толғаныстарын, жеткізуде асыра сілтеп айқайға бой алдырмай, сатқындықты көтере алатын тұлға ретінде кейіптеген. Дегенмен сахнада көтеріліп тұрған шеңбердің үстінде тұрғанда актерге еркіндік жетпеді. Бұл театрдың техникалық мүмкіндігінің салдарынан екені сөзсіз.

Ал Әмір Темір роліндегі Кеңес Кемалбаев шеңбердің үстінде өзін еркін ұстайды. Орындаушы жарты әлемді жаулап алған патшаны ақылды билеуші ғана емес сабырлы адам екенін көрсеткен. Статикалық ойнау мәнерінде спектакль шешілгеніне қарамастан актер Ақсақ Темірді қатал, жаулап алушы ғана емес ет пен сүйектен жаралған адам екенінде жеткізгісі келген. Қолындағы қылышын Едігеге беруде ханның сенімі жатқандығын К.Кемелбаев үнсіз қадалған бір сәттік көзқараспен орынды жеткізе алды.

Едіге батыр туралы жыр, дастандар ел арасында көп тараған «Едігенің ескі жыры» Светқали Нұржанның баба рухына деген тағзымы іспеттес шығармасында ақ өлең басым. Пьеса тарихшы мен ақынның балбал тастың жанында пікір алмасуынан басталады. Режиссер тарихшы мен ақынды өткенімізге өз пікірлерін айтып жүрген бүгінгі біздің қоғамның өкілдері немесе көлеңке мен елес секілді шешкен. Беттеріне қара сурет салып, қап қара киінген екеуі Едігенің тарихи аренадағы ерлігі мен билігі турасында өз пікірлерін айтушы. Бір қарағанда бір-бірінен еш айырмашылығы жоқ олар сырттан бақылаушы әз-әзіл іспеттес әсер етуі мүмкін. Бағдат Төлеуғалиев пен Аслан Төлентай оқиғаны сырттай бақылай жүріп, пікірлерін ашық айтатын адамдардың жиынтық бейнесін жасаған. Үстіміздегі жылы еліміздің тарихында «Қаңтар оқиғасы» деген атпен қалған оқиғаның себебі мен салдарын астарлап осы екеуінің болмысынан оқуға болады. Қанша адам болса сонша пікір болуы заңды. Дегенмен, бірі ақын, екіншісі тарихшы ретінде орын алған жағдайға ашық пікір, ой айтқандай әсерде отырғанымыз жасырын емес.

Ата – бабаларымыз аңсап, көре алмай кеткен алтын ғасыр біздер мен ұрпақтарымызға бұйыруы мүмкін деген үмітті арқалаған қойылым жастардың санасына саңлау салар деген өзінің мақсатына қол жеткізе алды. Сондықтан да, бабалар аманаты болған тәуелсіздігімізді сақтап қана қоймай, нығайта түсудің маңыздылығын жеткізу спектакльдің басты

идеясы болды. Еліміздегі облыстық театрлардың шығармашылық келбеті актерлік, режиссерлік дәрежесі, өзіндік бағыт-бағдары әртүрлі екені баршаға мәлім.

Белгілі театр сыншысы Ә.Сығай: «Театр ең алдымен, жан қозғап, жүрек толқытар, кісі санасына ой салып, сәуле түсірер эстетикалық, этикалық мәдени-рухани көмегі, адам баласына сыйлар жарқын өнегесі, шынайы сыры, адасқан жанға ұқтырар, ұғындырар және оны тығырықтан тартып шығарар ғаламат күші бар философиялық күрделі ұғым. Театр үнемі жақсылық жағында. Ол ылғи да Биік те Адал сезімдерді насихаттаған дәуір шежіресі.» [3. 72 б]. Келісе отыра, адамзаттың рухани құлдырауы, төмендеуін өнер ғана ашық жеткізе де түсіндіре алады. Қазіргі жастарға эстетикалық тәрбие беретін бірден-бір орын — театр.

Театрға жаңа авторлар тарту, пьесалардың тақырыптық, жанрлық жағынан әртүрлі болуы жетіспейді. Бұл өз алдына арнайы зерттеуді талап ететін мәселе екені жасырын емес. Алдағы уақытта театрларды буырқанған шығармашылық ізденістер үстінде көргіміз келеді.

### **Пайдаланылған әдебиеттер тізімі**

1. Тәуелсіздік идеясы және театр өнері. – Алматы: Print Express, 2011. – 416 бет., 16 ж.б.
2. Әбдешұлы Қ. Тарих және тағдыр. Алматы: Қазығұрт, 2004. 208-бет.
3. Ә.Сығай «ОЙ ТӨРІНДЕ ТЕАТР» /Сахна сырлары/. Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 330 б.

## **АЛАШ АРЫСТАРЫ БЕЙНЕСІН АШУДАҒЫ РЕЖИССЕРЛІК ШЕШІМДЕР**

*Ахан Карима Талгатқызы*

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының  
оқытушысы*

*Филология ғылымдары магистрі*

*Алматы қ. Қазақстан*

*+7 (707) 441 49 95*

*Karima\_akhan@bk.ru*

XX ғасыр басы қазақ халқы үшін күрмеуі шешілместей көрінген күрделі кезең болды. Қазақ даласын отарлауды XVII ғасырда бастап кеткен Ресей патшалығы XIX ғасыр ортасында қазақ даласын тұтас өзіне қаратып, оның тілін өшіріп, дінінен тайдыруды бастаған болатын. Қазақта қарсы тұрар қауқар болған жоқ. Зар заман ақындары біршама халықты дұрыс жолға салғысы келген, бірақ орыс отарынан шығып кетер жол көрсете алмады. Бұл жолдың бастауын салу Абайдың еншісіне бұйырды. Абай қалыптастырған мектеп қазақ қоғамы мен қазақ әдебиетіне XX ғасырдағы есімі бізге таныс бүкіл зиялы қауым өкілдерін тәрбиелеп шығарды десек қателеспейміз. Осы ғасыр басында қазақтың оқыған азаматтары көбейіп, елдің өзіндік даму жолын қалыптастыра бастағанда 1917 жылғы төңкеріс бұрқ етті. Қазақ зиялылары бірнеше топқа бөлініп, бытырай бастады. Бірі төңкерісті қолдады, бірі Алашорда құрамында болды. Қалай дегенмен де қолына әскер ұстаған Кеңес өкіметі өз дегеніне көндіріп, қазақ топырағында социализм орнады. Бүкіл халық бұл жүйеден тек жақсылық күткен еді. Бірақ, үміт ақталмады.

Тұғырына бекіп, қанаты қатая бастаған «қызыл өкімет» ұлт зиялыларына томағасы алынған қырандай шүйліккен. «Жапон тыңшысы», «контра», «бай ұрпағы» деген секілді жаламен ұлт зиялыларының айдалып, атыла бастауы XX ғасырдың 30 жылдарынан басталған. Ал, толық күшейіп, қазақ зиялыларына қанды қырғын ұйымдастырған уақыты 37-38 жылдар еді.

XX ғасыр басында бытырап, енді ғана басы біріге бастаған қазақтың оқыған азаматтарының ту-талақайын шығарып, бір-біріне айдап салды. Істемегенін күштеп мойындатты. Осылай қазақ қоғамының, өнері мен мәдениетінің қаймақтары басым көпшілігі айналасы 10 жылдың ішінде зым-зия жоқ болды. Өздері ғана емес, кітаптары да жоғалды. Ендігі міндет олардың еңбектерін де ел есінен шығару еді.

Бірақ бұл жоспардың толық күшіне енуіне бірінші кезекте соғыс кедергі болса, екінші кезекте Сталиннің өлімі кедергі келтірді. Сонымен, кешегі қылышынан қан тамған қызыл өкіметтің қанжары бір сәт тыным тапты, бірақ қынабына салынған жоқ. Осылай Сталиннің жеке басына табынушылықты әшкерелеген Хрущев өкіметі билікке келіп, жылымық басталған болатын. Сол жылымық кешегі жазықсыз кеткендердің бірнешеуін ақтауға мүмкіндік берген және жыл санап олардың барлығы біртіндеп ақатала бастады. Шығармалары қайта басылып шығып, халқымен қайта табысты. Олардың туындыларын жаппай зерттеу басталды. Ол зерттеулер бүгінгі күнге дейін толастаған жоқ. Әдеби

тұрғыда олардың еңбектері біраз түгесілді десек те, олардың халық санасында көркем бейнелері мен тарихи образдары қалыптасып бітпеді. Тіпті кейбірінің елесі де жоқ. Ал сол бейнені қалыптастырудағы театрдың ролі ерекше екені айтпаса да түсінікті болар.

Азаттыққа қолымыз жетіп, өз алдымызға жеке ел болып қалыптасқаннан бері жоғымызды түгендеп, тарихымызды парақтап, ұлтымыздың рухын көтеріп, айбынын асқақтатқан зиялылардың еңбектерін қайта қарап, тереңіне үңілуіміз қуантады. Әрбір ортада аттарының аталуы, олар турасында жыр шумақтары мен әдеби шығармалардың жазылуы, театрларда спектакльдердің сахналануы саяси қуғын-сүргінге ұшыраған жандардың алдындағы ұрпақ тағзымы болса керек. Белгілі театр сыншысы Әшірбек Сығай: «Театр – жан азығы. Ал адамзат өміріне осындай нұрлы шипа дарытушы, қоғамға айрықша қажет те қасиетті өнердің бұл күндері көпшілік назарын өзіне біржола аударып алуы – заңды құбылыс» деген екен [1, 29]. Шынында, көзі қырақты көрерменнің талқылауына түскен театр өнері халықтың қалыптасуынан бастап, осы күні өзектілікке ие болған тақырыптар төңірегінде ой қозғап, бірқатар көлемді дүниелерді халыққа ұсынып жүр. Сондай шығармалардың бірі – Мағжан Жұмабаевқа арналған драматург Дулат Исабековтың «Жүз жылдық махаббат» пьесасы (алғашқы нұсқасы «Өйтпесе Мағжан бола ма?», екіншісі – «Әлдиле, өмір, әлдиле»). Аталмыш шығарма М.Әуезов атындағы Қазақ Мемлекеттік академиялық драма театр сахнасында Алма Кәкішеваның режиссерлік шешімімен қойылды. Жұмысымыздың алғашқы тарауының бірінші тараушасында Алма Кәкішеваның «Таңсұлу» спектаклін біршама талдап, жоғары баға берген едік. Аталмыш режиссердің Мағжан турасындағы қойылымы жөнінде толыққанды мұндай шешімге келу мүмкін емес. Олай дейтініміз...

Режиссер бір сұхбатында: «Мағжанның өміріне қатысты деректің бәрін сахнаға алып шыға алмайсың. Мен алдыма ондай мақсат қойған да жоқпын. Өйткені бұл – деректі фильм емес, спектакль. Егер көрермен қойылым арқылы Зылиха құлай сүйген Мағжанды тани алса – менің мақсатымның орындалғаны» [2] деген екен.

Шын мәнінде спектакль көркемдік тұтастықты қамти отырып, Зылиха мен актриса Мадина Ержанова арасындағы диалог желісінде өрбиді. А.Кәкішеваның трактовкасында Зылиха – өмірден баз кешіп, тек асыл жары Мағжанды пір тұтып, өлімді күтіп жүрген әйел ретінде көрінсе, Мағжан – бойында албырттығы мен жастық жалыны басым,

қасына жолай кетсең жалынымен шарпып жіберер от сияқты әсер қалдырады.

Зылиха – өмір бойы өз махаббатына адал, бірақ сол адалдығы жанын күйзелткен асыл жар. Бірақ, ол қараңғы әйел емес. Оқыған, көзі қарақты, тәрбиесі жаңаша әйел. Біз оның жанының күйзелсі мен көңіліндегі көрпесі ашылмаған көп сезімдерін темекі тартуынан байқаймыз. Ал оның оқығандығы мен көзі ашықтығы тұтас диалогтан, үй ішінің интерерінен және қолына алған қолшатырымен ойнауынан байқай аламыз. Шынында, спектакльдің алғашқы бөліміндегі ең сәтті режиссерлік деталь осы қолшатыр арқылы жүзеге асады десек қателеспейміз. Сонымен қатар, пьеса авторы Дулат Исабековтің де диалогтарға аса үлкен мән бергені анық байқалады.

ЗЫЛИХА. Егер оны айтсам, сендер пьеса жазасындар да, Мағжанның ролін біреуге тапсырасындар. Ал, менің роліме жұлқынып сен дайын тұрсың. Мен Мағжанды қызғанамын!

МӘДИНА. Кімнен?

ЗЫЛИХА. Сенен де!

МӘДИНА. Менен?! – деген диалогтан-ақ Зылиханың Мағжанға деген бүкіл сезімдері ашылып тұр. Әйелдің Мағжанның атын жамылған сахнадағы актердің өзін қызғануы – әйел махаббатының биік шыңы десек те болар.

Қойылым премьерасы өткен күні-ақ үлкен даудың арасында қалды. Зылиханың үйіндегі диалогпен аяқталған бірінші бөлімнен кейінгі үзіліске көрермен көтеріңкі көңіл-күймен шықса, екінші бөлімнен кейінгі көрермен көңілін дөп басып айту қиынға соғады. Өйткені, көрерменге теріс әсер еткен бірнеше сахна болды. Әсіресе Мағжанның дастарқан үстіне шығып өлең оқуы асты қасиетті санаған қазақ халқы үшін тіптен жат көрінген. Мағжанның ешқашан олай істемегендігі бесенеден белгілі.

Режиссер Алма Кәкішева Мағжанның албырттығы мен жалынын сездіру үшін осындай шешімге келсе керек. Бірақ, Мағжанның үстел үсітіне шыға өлең оқуы көрерменнің көз алдына қазақ ақынын емес, орыс ақындарын елестетті. Орыс режиссерлері өз ақындарын саханалауда немесе кинодағы көркем бейнесін жасауда көбіне осындай дарақы детальдарды пайдаланатыны белгілі. Бірақ, бұл қазақ сахнасына жарасымсыз дүние.

Екінші дау режиссер мен драматург арасында өрбіді. «Мәдениет» журналының өкілі Ақмоншақ Ахмет: «Спектакльдегі автор мен режиссер тарапынан үлкен келіспеушілік екінші актінің басталған тұсынан-ақ

көрінеді. Пьесаларды сахналауда аздаған қысқартулардың, кейбір сахналық орын ауыстырулары болатыны театр тарихында бар жәйттер. Дегенмен тұтастай үлкен бір сахналарды алып тастап, автордың мәтінінің орнына жаңадан мәтін қосып, бірнеше кейіпкерлерді автордың рұқсатынсыз қысқартып, ендіруді қалай түсінуге болады? Мәселен, Мағжанның Мәскеудегі жаңа ашылған В.Брюсовтың жоғары әдебиет институтын бітіріп, орыс интеллигенция өкілдерінің қолынан диплом алу сахнасы тұтасымен алынып тасталған. Ақын – жазушылар арасындағы Мағжанның бейнесі, өзін өзі ұстауы, мінезі, ақындық қыры өзгеше бір жағынан көрінетін сахнаны алып тастағандықтан да ақынның ұстазы В.Брюсовтың бейнесі көмескіленіп қалған. Осы сияқты біраз сахналар мен сөздердің түсіп қалуы, мәтін ауыстыру сияқты авторлық құқықты бұзушылық драматург үшін де қиын...» [3,46-47] деп түсіндіреді.

Дулат Исабеков кезекті оқырмандармен кездесуінде «Жүз жылдық махаббат» қойылымына байланысты қойылған сауалға: «Ол спектакльдің бірінші актісі менікі. Ал екінші актінің авторы мен емес», – деп кесіп айтқан еді.

«Сын түзелмей – мін түзелмейді» деген тапталды сөз болса да, мағынасы терең. Жоғарыда атап өткен сыни көзқарастардың ықпалымен бүгінгі таңда спектакльдегі біраз олқылықтардың орны толықтырылып, көркемдік деңгейі арта түскен.

Қойылым премьерасының өткеніне үш жылдан астам уақыт өтсе де актерлердің әлі күнге қателесіп қалатын кездері аз емес. 2019 жылдың наурыз айының 1 күні М.Әуезов театрының сахнасына «Жүз жылдық махаббат» қойылымының кезекті сеансы өтті. Осы кеште актерлерден ақын өлеңдерін оқығанда бірнеше қателіктер байқалды. Драматург сөзі өзгерту мен түзетуге көнсе де, ақын өлеңін өзгертуге болмайды. Солардың ішіндегі бірнеше есте қалғандарын айтып өтсек.

«Арыстандай айбатыма кім шыдар,

Жолбарыстай маған қарсы кім тұрар» деп ақын өлеңін актер заулатып ала жөнелді. Анығында:

«Арыстанмын, айбатыма кім шыдар,

Жолбарыспын, маған қарсы кім тұрар» [4] – болатын ақын өлеңінде.

Сонымен қатар, Мағжанның:

Жел, күңіренбе, жасың тый,

Өлім күйі – тәтті күй.

Балқиды жаным бұл күйге.

Мені де өлім, әлдиле,

Әлдиле, өлім, әлдиле! – деп келетін атақты өлеңіндегі «Балқиды жаным бұл күйге» деген жолын актриса: «Балқиды жаным бұл күйДЕ» деп оқып өте шықты.

Мағжан жырын жатқа білетін көрермен қауымның құлағына түрпідей тиеді екен. Екінші келтірген мысалымыздағы бір әріптің өзгеруі көп мағына өзгерте қоймайды, бірақ бірінші мысалымыздағы «Жолбарыстай маған қарсы кім тұрар» деп өзгертіліп оқылуы өлеңнің бүкіл мағынасының өңін айналдырып жібереді. Әрине, актерлердің бұл өлеңдердің сөзін толық әрі дұрыс білетініне сеніміміз кәміл. Сахнадағы толқыныс үстінде өзгеріп кетуі әбден мүмкін. Бірақ, кәсіби актерлердің қайталайтын қателігі емес деп білеміз.

Режиссер басымдықты Зылиха образына бергендіктен, Мағжан бейнесі толық ашылды деп айта алмаймыз. Ақынның кескін-келбеті, түр-тұлғасы жайлы қоғам қайраткері, жазушы Сәбит Мұқанов: «Мағжанның ақындығы да, кісілігі де ерекше, бөлек еді. Мінезі баладай, тілі балдай еді. Адамға қайырымды, кешірімді, қалтқысыз жан еді. Ол әуелде, маған Омбыда ұстаз да болған. Білімді, алғыр, ойшыл, орысшаға, Шығыс тілдеріне ерекше жетік-ті. ...Ол советтік дәуірді, оның табыстарын жырламады, ескіні, байшылдықты, ұлтты көкседі. Көпке дейін қазақ аулындағы тап тартысын, бай-кедейдің жігін мойындағысы келмеді. Ақындық өнеріне, біліміне келсек, алаштың екі күшті адамының бірі, тіпті ең дарындысы, күштісі Мағжан болатын» [5,325] деген пікір қалдырған. Жазушының осы ойы көрнекті әдебиет өкілінің бір болмысын көрсетсе, Бейсембай Кенжебаев өзінің естелігінде: «Мағжан сұлу еді: орта бойлы, толық денелі, бұйра қара шашты, ақ құба бидай өңді еді. Бет пішіні Абайдың белгілі суретіндегі бет пішініне ұқсайтын. Жүріс-тұрысы жарасты, сәл маңғаз еді. Осының бәрінің үстіне ол қыз мінезді де еді» [6, 301б.] – деп, ақын бойындағы бір қасиетті байқатты. Осы айтылғандарға сүйенер болсақ Мағжан Бекенұлын жаңа бір қырынан танығандай боламыз.

Ал, актер Алмас Шаяхметов сомдаған Мағжан Жұмабаев сахнадан салмақты, әр ісін ойланып атқарар азамат ретінде көрінсе, екінші құрамдағы Мерей Мұхтарұлының ойынынан әр ісін жастықтың жалынымен, албырттықпен жасайтын аңғалдықтың, ақкөңілділіктің адамын аңғарамыз. Бірақ, екеуінің ойынында да айқай басым. Сахнадағы келеңсіз паузаны жабу үшін, халықтың көңілін өзіне аудару үшін екі актер де көптеп айқай қолданғаны – шеберлікті әлі де өсіру керектігін

айғақтайды. Бұл проблема бір «Жүз жылдық махаббат» қойылымына ғана тән проблема емес.

Жалпы Зылиха Жұмабаеваның естеліктері негізінде көзге елестейтін Мағжан бейнесін екі актер де өздерінше ашуға тырысқан.

Пьеса авторы бір сөзінде: «Қойылымды ұстап тұрған – Зылиха образы. Ол – өз бойына сұлулықты, кісілік пен биік парасатты сыйдырған әйел. Зылиханы Дәриядан артық ешкім ойнай алмайды» [7] деген болатын. Осы тұста жазушының бұл пікіріне қарсы шығуға тура келеді. Себебі: екі құрамда кезектесе өнер көрсеткен екі актриса да (Дәрия Жүсіп, Баян Қажынәбиева) Зылихан образын мүмкіндігінше жоғары деңгейде көрсетуге тырысты. Екі өнерпаздың роліндегі ұқсастықтардың болуы осының салдарынан. Өне бойынан тұнып тұрған білім, парасат пен тектілік айқындалатын әйел бейнесін ойнау үлкен жауапкершілік пен мол ізденісті талап ететіні анық. Актриса Дәрия Жүсіптің бойынан осындай қасиеттермен қатар 90 жастағы кемеңгер әйелдің жан айқайы, жалғыздығы көрінсе, келесі құрамда кезектесе шыққан Баян Қажынәбиеваның ойыны кербездігімен, дауыс мәнерімен, іс-қимылының ширақтылығымен ерекшеленді.

Ал, Зылиханың жас кезін бейнелейтін Ләззат Қалдыбекованың ойынынан кемеңгер әйелдің жастығы, албырттығымен қатар сезімі үшін күресе алатын батылдығы, қайсарлығы аңғарылды. Актрисаның сырт бейнесі (фактура), дауысы, пластиканы меңгеруі рольді ашуда мол көмегін тигізді.

Қысқасы, спектакльдегі партнерлік байланыстар бір-бірімен сабақтаса отыра үйлесім тауып, қойылым деңгейінің өсуіне септігін тигізген.

Драматургиялық шығарманың осындай әсерлі күйде сахнаға шығуына режиссерлік, актерлік еңбектен бөлек, сценограф жұмысының да әсері көп екені анық. Суретші Мұрат Сапаров әрбір жұмысында тиянақтылыққа баса назар аударатындықтан, спектакль барысында қолданылмайтын артық заттарды пайдаланбауға тырысады. Сахнадан орын тапқан кітап сөресі, пианино, ортадаға және кіре берістегі үстел өзінше роль ойнаса, қара матаға төте жазумен жазылған өлеңдер кейіпкердің ақын екендігін бірден көрсетеді. Әрбір деталь нақтылыққа ие болғандықтан да қойылым сапасының артуына себепкер болып отыр.

Қорыта айтсақ: режиссерлік шешім, актерлік ойын, әуезді музыка, өзгеше декорациялық жұмыс, көркем би элементтері – спектакльдегі Мағжан мен Зылиха махаббатының негізінде сол заманның жай-күйін,

саясатын, ел ахуалын және көреалмаушылық, қызғаныш секілді адам бойындағы кері қасиеттерді, қазақ зиялылары мен орыс оқымыстыларының арасындағы байланысты көрсетуде орынды қолданылды.

Дегенмен, Мағжан дегенде көрермен шын бұйра ақынды көргісі келіп еді сахнадан. Зылиханы шын таныды, бірақ Мағжан әлі де көмескі. Бұл солғындықтың олқылығын іздеп, пьесаға көз жүгірттік. Шынында бірнеше сахнаның алынып тасталғаны байқалады. Бәлкім, сол сахналармен Мағжан образы жарқынырақ ашылар ма еді. Кім білсін?

Мағжанның түрмедегі жанқиналыстарының барлығы дерлік торға қамалған төбеттей әсер қалдырады. Әсіресе осы сахнада айқай басымдау. Ал спектакльдегі айқайдың шектен тыс басымдығы режиссерлік шешімнің әлсіздігінен болса керек.

Қазақ драматургтері халық түсінігінде Алаш арыстары туралы бір-ақ ұғым қалыптастырды. Ол – репрессия. Алашорда құрамында болған кез келген тұлға туралы қойылым соңы репрессиямен бітеді. Оған дейін оның өмірі болмаған секілді. Жоғарыда талдап өткен М.Жұмабаев өмірі турасындағы қойылым, жақында ғана Ғ.Мүсірепов театрында қойылған «Ғабит» спектаклі.

Барлығының сценарийін алдын-ала айтып беруге болады. Қойылым негізгі кейіпкердің өмірінің әр тұсынан жұлмаланған елеулі оқиғаларды сахналаумен басталады. Бірінші бөлім репрессияның алғашқы ұшқындармен бітіп, екінші бөлім тұтастай айқайлаған жанталастан тұрады. Соңыра, баяғы атылып кеткен қайраткерді жамандаған адамдар олар ақталғанда естелік айтып тұрады. Шамамен осындай. Әрине, оқиғалардың орындары ауысып келе беруі мүмкін, бірақ дайын шаблон осы.

Қызығы Алашордашылардың көбі, әсіресе біздің театр сахнасына шыққандардың біразы өнер адамдары: ақын, жазушылар. Бірақ көрермен сахнадан ақынды да, жазушыны да көрмейді. Олар тек репрессия алдында қиналған адамды ғана тамашалайды. Яғни, біздің Алашордашылардың қайраткері портреті жасалғанымен, шығармашылық, өнер адамы тұрғысынан бейнесі әлі жасалған жоқ деуге болады. Мағжан бейнесін жасауға Алма Кәкішева талпынып көрген. Бірақ, онысы сәтсіздеу шықты.

Әрине, бұл үшін театрды, режиссерді кінәлауға болмайды. Бұл драматургтің кінәсі. Бәлкім, қазақ сахнасындағы репрессияның бұлай суреттелуі, көрініс табуы белгілі бір деңгейде дұрыс та шығар. Өйткені, ұйықтап кеткен халық санасын өткір сюжеттермен оятуға тура келеді емес

пе? Адамзат ойлап тапқан абсолютті ой жоқ екенін біле тұрып, сыңаржақ пікір қалыптастыруға болмайды, әрине.

Тура репрессия кезеңін суреттеген қазақ сахнасындағы бір ғана қойылымды ақтап алуға болатын шығар. Ол – Фатима. Өйткені, Фатима тағдырын қуғын-сүргін кезеңінен бөліп қарау мүмкін емес. Оның қазақтың үш бірдей алыбына жар болғанын басқаша алып шығуға болмас еді.

Ал Алаш арыстарымен рухы үндес Шәкәрім Құдайбердіұлы туралы қойылымның қазақ сахнасындағы орны ерекше.

М.Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрының репертуары 2012 жылы тағы бір тың туындымен толыққан болатын. Авторы да, қоюшы режиссері де Әубәкір Рахимов. Спектакль атауы – Шәкәрім. Ал асқан гуманизм мен ізгілікті мұрат еткен, Шәкәрім Құдайбердіұлы туралы спектакльдің жанры – драма-диалог.

Кез келген тарихи тұлға турасындағы қойылымның бүгінгі күнмен ұштасып жататынын айтып кеттік. Қойылым Шәкәрім философиясының бүгінгі күнмен де үндесіп жатқанын ашып берді. ХІХ ғасырда ойшыл көтерген мәселелердің бүгінгі күнге дейін маңызын жоймағандығы – Шәкәрім шығармашылығының өміршеңдігінен. Спектакль авторының да, режиссерінің де басты көтерген мәселесі – осы.

Жалпы ғасыр бұрын шешімі табылу керек болған сауалдардың бүгінгі күнге дейін шешілмеуі бір жағынан халықтың жігерін оятуға бағышталады. Бірақ, ойшыл көтерген мәңгілік тақырыптар да бар. Ол – адамзаттық ізгілік.

Спектакльде «адамгершілік биігінде туынды қисайтпай тұрақтап қалу қиын» алмағайып заманда өмірінің соңғы күндерін кешкен ойшыл ақынның бейнесін театр артисі Бекжан Тұрыс кәсіби жоғары деңгейде сомдай білді. Аға буын артистердің тәлім-тағылымын бойына сіңірген Б.Тұрыстың актерлік ойынынан аталмыш бейнені сомдауға үлкен дайындықпен келгені байқалады. Спектакльдің соңында ұлт тарихына есімі алтын әріптермен жазылған Шәкәрім Құдайбердіұлының портеті түседі. Бұл ұлы ойшылдың есімінің ұрпақ жадында мәңгі сақталатынын меңзейді. Көрермендерді қатты таңдандырғаны бір жарым сағат сахнада бейнені шынайы сомдаған **Бекжан Тұрыстың, портреттегі Шәкәрімнен айнымай қалуы – актердің талантына гримерлердің шеберлігі, режиссердің талассыз таңдауы қосылған жерде көркемдік шоқтығы биік қойылым туатындығын дәлелдейді.**

**Шәкәрімнің суреті демекші, ойшыл артында жалғыз суреті қалған. Басқа суреттері, құжаттары, кітаптары мен қолжазбалары өзі атылғаннан кейін өртке оранған. Кейіннен сол жалғыз сақталған суреттің негізінде Шәкәрімнің үш суреті табылды. Ойшылдың суретін сақтап, бізге жеткізген кісінің есімі – Шәукен. Мылқау адам болған.**

Бекжан Тұрыстың актерлік өміріндегі үлкен шығармашылық толғаныспен жасаған, болмысы бөлек бейнелерінің ішінде Шәкәрімнің бейнесі анық бар. Бұл тұрғыда Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, режиссер Ә.Рахимов: ««Бір спектакльмен Шәкәрімнің образы орындалды деп айту қиын. Бізде әлі күнге дейін Шәкәрім бейнесі толық көрініс тапқан жоқ. Бір телефильм түсірілген-ді, ол да өз деңгейінде шықпады. Мен бұл қойылымда Шәкәрімнің портреттік образын емес, рухани бейнесін жасауға тырыстым. Алғашқы қадам ретінде айтсақ, өз миссиямды орындадым деп білемін. Өйткені, спектакль жүрген сайын жаңалық қосылып, тереңдеп келе жатыр. Мен басты рөлді Бекжан Тұрысқа бекер берген жоқпын. Басқа да талантты артисттер бар. Бекжанмен көп жылдар жұмыс істедім. Ол - ойлы актер», [8] – деген болатын.

Жалпы қойылым саяси қуғын-сүргінге ұшырап, жазықсыз жапа шегіп, кейін ақталған қазақтың көрнекті актері Шахан Мусиннен жазып алған тарихи деректер бойынша сахналанған. Режиссер осы тарихи деректерді көркемдік шындыққа ұластырған.

«Спектакльде бүкіл қазақ зиялыларын жалмаған, кеңестік кертартпа заман жандайшаптарының жағымпаздығын да көрсетуге тырыстық. Шыны керек, ол кездегі Кеңестік биліктің басты мақсаты - қазақтан шыққан бас көтерер зиялылардың көзін жою болатын. Шәкәрім, Ахмет, Әлихан, Мағжан сынды тағы да басқа ұлттық рухы мықты азаматтардың сағын сындырып, санын азайту жұмыстары қазақтан шыққан шолақ белсенділердің көмегімен іске асырылды. Шәкәрімді көрсеткен белсенділер талай жылғы тозақтан, айдаудан аман келген Шахан Мусинді де көре алмаған. Шахан ағаның өзі де «Мені көрсеткен адам Шәкәрімді де ұстап берді» деп отыратын. Міне, қойылымда қоғамның, қазақтың бойындағы осындай кеселді дертін қамтып көрсетпекпіз. Біз ел боламыз десек, ұрпақ тәрбиелейміз десек, ақиқат айтылуы керек. Ақиқатқа тәрбиеленген адамның азаматтығы қалыптасады, өз сөзін айта алатын болады. Театр да мешіт сияқты. Адам жанын тазартуымыз керек», [9] – дейді қойылым режиссері Ә.Рахимов.

Бұл спектакльдің негізгі философиясы. Театр – мешіт секілді адам жанының тазалаушысы екені айдан анық. Тек бұл қасиетті шаңырақта құран немесе жазылып қойған заңдармен тазаланбайды адамдар. Адамды тазалаудың төте жолы – трагедия. Трагедияның екінші аты – тазару. Қазақ бойындағы қорқаулық, көреалмаушылық осы трагедияның шыңы болса керек. Өйткені, не жақыныңа, не жұрағатыңа сене алмайсың.

Спектакль бір ғана адамның монологынан тұрмайды. Ақынның елдік, азаматтық, адамгершілік туралы ойлары тергеу барысында айтылады. Кейіпкерінің ішкі жан-дүниесінің тебіреніс пернелерін дөп басқан Бекжан Тұрыс ойынынан көрнекті актер Шахан Мусиннің сөз саптау мәнері мен сахналық мәдениетіндегі сабақтастыққа куә боламыз.

Режиссер тергеу процесіне қатты мән берген. Өйткені, ақын жанын ашудың бірден бір оңтайлы тұсы осы жер. Қойылым режиссері Әубәкір Рахимов уақыт тынысы мен заман қасіретін ерекше шешім, сахна мүмкіндігімен ашып көрсете білген. Шәкәрім ақын өмірінің соңғы сәттеріндегі ел басына төнген қаралы кезеңмен үндесетін сахнаның безендірілуі – ажал елесі, от алауы, мылтығын кезенген қызыл әскер, (қоюшы-суретшісі – М.Сапаров), ақынның әндерінен үзінді мен күңіренген қылқобыз, құран мақамы (композиторы - Б.Дәлденбай) тарихи драмалық диалогтың табиғатын ашуға негіз болған басты компоненттерге айналды. Шәкәрім Құдайбердіұлы – қазақтың рухани кеңістігіндегі ерекше құбылыс. Сондықтан аталмыш қойылым көрермендерге тамыры тереңде жатқан халқымыздың рухани құндылығын Шәкәрім өлеңдері арқылы мүлдем биік деңгейге көтеріп, режиссерлік ізденістері арқылы еліміздің театр өнерінің көжиегін көркейтіп, сахналық құралдарды қолдану шеңберін байытты.

## **ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР**

1. Әшірбек Сығай. Толғам
2. Алма Кәкішева Сұхбат
3. Ақмоншақ Ахмет. Мәдениет журналы
4. Мағжан Жұмабаев. Өлеңдер
5. С.Мұқанов Мағжан туралы
6. Б.Кенжебаев Мағжан туралы
7. Дулан Исабеков. Зылиқа образы жайлы
8. Әнес Сарай. Қазақ әдебиеті. 2017. 5 ай.
9. Рахимов Ә. Спектакльдердің де тағдыры болады // Айқын газеті. - 2013, наурыз – 7.

## ЗАРУБЕЖНАЯ ДРАМАТУРГИЯ КАК ФАКТОР ИНТЕГРАЦИИ В МИРОВОМ ТЕАТРЕ

**Аллаз Ахмедов**

Институт архитектуры и искусства НАНА

Научный сотрудник отдела театра, кино и

телевидения

[ellez.ehmedov89@gmail.com](mailto:ellez.ehmedov89@gmail.com)

**Резюме:** В статье рассказывается о примерах зарубежной драматургии, демонстрировавшихся в театральном пространстве Азербайджана в годы независимости. Исследования показывают, что в период с 1990 по 2015 год очаги искусства стали больше обращаться к зарубежной драматургии. Азербайджанский Театр Юного Зрителя впервые представил ценителям искусства пьесы «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, а также «В ожидании Годо» С.Беккета, одного из создателей театра абсурда. Зрители также впервые следили за творчеством таких драматургов, как Р.Роллан, П.Мериме, О.Уайльд в репертуаре Азербайджанского Театра Юного Зрителя. Бакинский Муниципальный Театр также открыл свои занавесы образцом зарубежной драматургии «Медea» Ж.Анюя. В годы независимости Академический Национальный Драматический Театр впервые обратился к пьесе Софокла «Царь Эдип», которая считается жемчужиной мировой драматургии.

В течение 2000-2015 годов Азербайджанские театры наряду с Западной драматургией уделяли большое внимание пьесам тюркоязычных авторов. «Череп», «Корова», «Дамоклов меч» (Н.Хикмет), «Лавина» Т. Джудженоглу, «Кровавая Нигяр» С.Шендиль, «Поезд 21:15» (Т. Орбай ); «Ночь памяти Сократа» (Ч.Айтматов и М.Шаханов), Судьбы, избранные нами (Т.Миннуллин), «От губ к сердцу» (Р.Н. Гюнтекин), «Дуэт одной женщины» (А.Несин), и другие произведения нашли сценическое решение в различных театрах.

**Ключевые слова:** Азербайджан, театр, репертуар, драматургия, режиссер, интеграция

**Ellez Ahmadov**

ANAS Institute of Architecture and Art

## **Foreign dramaturgy as a factor of integration into the world theater**

**Summary:** The article deals with examples of foreign dramaturgy performed in Azerbaijani theater space during the years of independence. Researches show that art centers began to apply more to foreign dramaturgy between 1990 and 2015. For the first time, the State Youth Theater presented to art lovers the plays “A Midsummer Night’s Dream” by W. Shakespeare, as well as “Waiting for Godot” by S. Beckett, who was one of the creators of the theater of the absurd. For the first time, the audience also watched the works by dramatists such as R. Rollan, P. Merime, O. Wilde in the repertoire of the State Youth Theater. Baku Municipal Theater also opened its doors with a work of foreign drama – “Medea” by J. Anouilh. For the first time, the Academic National Drama Theater addressed to play “Oedipus the King, or Fate and Fate” by Sophocles, which is among the pearls of world dramatists, in the years of independence.

Azerbaijani theaters gave a wide space to the plays of Turkic-language authors, besides Western drama during the years 2000-2015. So, “Skull”, “Cow”, “Sword of Damocles” (N. Hikmat), “Volatile” (T. Jujenoglu), “Bloody Nigar” (S. Shendil), “21:15 train” (T. Orbay); “A Night of Remembrances about Socrates” (Ch. Aitmatov and M. Shahanov), “Destiny” (T. Minnulin), “From Lip to Heart” (R.N. Guntekin), “Lonely women” (A. Nesin) and other works have been staged in various theaters.

**Key words:** Azerbaijan, theater, repertoire, drama, director, integration

В годы независимости представленные в азербайджанских театрах образцы зарубежной драматургии были с интересом восприняты любителями искусства. В период с 1990 по 2015 год очаги искусства обращались в основном к произведениям классической и современной зарубежной драматургии. Образцы зарубежной драматургии нашли свое успешное сценическое воплощение и в зарождающихся театрах. Так, Азербайджанский Театр Юного Зрителя впервые представил ценителям искусства пьесы «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, а также «В ожидании Годо» С. Беккета, одного из создателей театра абсурда. Зрители также впервые следили за творчеством таких драматургов, как Р. Роллан, П.

Мериме, О. Уайльд в репертуаре Азербайджанского Театр Юного Зрителя.

Бакинский Муниципальный Театр открыл свои занавесы образцом зарубежной драматургии. Коллектив поставил пьесу Ж.Анюя «Медея». Премьера спектакля состоялась 26-27 декабря 1992 года. Актриса А. Панахова умело передавала любителям искусства внутреннее волнение образа Медеи. Пьеса турецкого драматурга Азиза Несина «Дуэт одной женщины» впервые была поставлена в Азербайджане на сцене Бакинского Муниципального Театра.

Азербайджанский Государственный Академический Национальный Драматический Театр поставил пьесу американского драматурга Юджина О'Нила «Любовь под вязами». Премьера спектакля состоялась 26 декабря 1994 года. Перевод и сценическое решение пьесы принадлежал режиссеру Б.Османову. Почему-то режиссер подготовил пьесу, как бытовую любовную драму, рассказывающую о социально-общественных проблемах сугубо американского образа жизни начала двадцатого века. Поэтому в своем переводе он убрал из произведения всех персонажей, кроме Эфраима Кобота (Камал Худавердиев), Абби Патнена (Лалазар Мустафаева) и Эбина Кебота (Аббас Кахраманов). При таком подходе тенденция драматурга была сломана, а идея произведения потеряна [2].

В 1990-х годах в очагах искусства преобладала Европейская драматургия, их репертуар был обогащен произведениями зарубежных авторов Великобритании, Франции, Италии, Испании, Греции, Ирландии и т.д. Спектакль «Король Лир» (У. Шекспир) был более успешным, по сравнению с пьесами «Оборотень» (Г. Лорка), «Царь Эдип» (Софокл) в репертуаре Азербайджанского Государственного Академического Национального Драматического Театра. В постановке Азербайджанского Театра Юного Зрителя по сравнению с пьесами «Кармен» (П.Мериме), «Женщина-Змея» (К.Гоцци), «В ожидании Годо» (С. Беккет), «Таяние сердца» (О. Уайльд), «Эмигранты» (С.Мрожек), пьесы У.Шекспира – «Гамлет», «Сон в летнюю ночь» были встречены с большим интересом. Бакинский Камерный Театр обогатил свой репертуар пьесами «Отелло» (У.Шекспир), «Проделки Скапена» (Ж.Б.Мольер), «Дон Рафаэль - тромбонист» (П.Де.Филиппо). Театр ЙУГ, имеющий иную эстетику, представил любителям искусства спектакли «Аль-Трагедия» (У.Шекспир), «Надежда», «Надежда-2» (С. Беккет) и др.

Произведения У.Шекспира, как и во всем мире, всегда пользовались большим интересом в Азербайджане. Потому что темы его драматургии

отражают человеческие проблемы. Одним из произведений драматурга, с успехом поставленных в Азербайджанском Государственном Академическом Национальном Драматическом Театре, стала трагедия «Король Лир». Премьера коллективного спектакля состоялась 7 мая 1996 года. Режиссерская интерпретация спектакля принадлежала Бахраму Османову, постановка – Эльчину Мамедову, музыка – Адилю Бабинову, перевод – Сабиру Мустафе. «Для современности пьесы Бахрам Османов поставил проблемы морального достоинства, лицемерия и жадности к богатству в основу Шекспировского творчества. Он сознательно “ломал” время, используя на сцене велосипед, пружинную кровать, одежду полицейских из стран сегодняшнего мира. Он использовал пять перил и рам, покрытых целлофаном, чтобы показать безграничность между желанием и реальностью, напомнить людям, что лицемерие – это темница для морали. У одних из этих перил были двери, у других – окна, и все они висели на решетках. В самых напряженных моментах смены духовного влечения ведущих персонажей, устройства поднимались и давали толчок событиям в новом направлении, а иногда опускались и становились «барьером», в духовном пробуждении, подчинении совести, обе стороны которого были видны» [3, s. 309-310].

Игра некоторых актеров и исполнителя главной роли Кямала Худавердиева (Король Лир) в спектакле получилась интересной. Однако некоторым актерам было трудно уловить дух драматургии У. Шекспира: в «Короле Лире» смелые и содержательные режиссерские идеи Бахрама Османова не смогли должным образом художественно воплощены Эльханом Агагусейноглу, Рафиком Азимовым и Малейкой Асадовой, а также шутлом Аскером Мамедоглу, который сам по себе был интересным персонажем [3, стр. 310].

Моноспектакль «Надежда», вошедший в репертуар Государственного театра «ЙУГ», также имел успех. Структура спектакля принадлежала Б. Ханизаде, а сценография Рашиду Шерифу. Первый показ моноспектакля состоялся 27 декабря 1993 года. Спектакль, созданный труппой с другой эстетикой, стал новым направлением искусства 90-х годов. Выступление актера Гаджибабы Мамедова было встречено зрителями с интересом. Спектакль «Надежда», основанный на произведении С.Беккета «Игра» был оценен как серьезный творческий успех для Азербайджанского театра: этот спектакль, хотя и далек от постмодернизма, профессионально демонстрировал, что азербайджанская театральная культура готова к ассимиляции пьес, мышления одного из

корифеев абсурдной драматургии, даже если постановка его произведений вызывает трудности. До 1993 года к драматургии Беккета еще никто не обращался. Спектакль «Надежда», возвещал новое направление искусства в Азербайджанской театральной культуре как первая пантомима, первый спектакль без слов [6, стр. 217].

В развитии азербайджанского театра большую роль играет русская драматургия. В репертуаре труппы 1990-х годов наряду с классикой русской литературы особое место занимали произведения драматургов второй половины XX века. Среди таких произведений можно отметить: «В поисках радости» (В. Розов), «Утиная охота» (А. Вампилов), «Кин IV» (Г. Горин) и др.

С успехом ставились в очагах искусства и пьесы драматургов тюркоязычных народов: «Ночь памяти Сократа» (Ч. Айтматов и М. Шаханов), «От губ к сердцу» (Р. Гюнтекин), «Томрис» (О. Алтунбай), «Дуэт одной женщины» (А. Несин).

Произведение Азиза Несина «Дуэт одной женщины» впервые было представлено любителям искусства Бакинским Муниципальным Театром. В спектакле снимались старейшие актеры труппы. Найдя удачную сценическую интерпретацию, пресса писала о спектакле: «в спектакле смех звучал в полную силу без паузы; сам менял свою сущность по мере и месту. Лирико-юмористический смех вдруг становился серьезным, носил обличительный характер. Фраза из трех-четырёх слов, сказанная тем или иным персонажем, была избита несправедливостью в социальном строе, социальными трудностями, а также нечеловеческими качествами, которые не соответствовали человеческому характеру» [1, стр. 175].

Начиная с 2000-х годов, расширение культурной интеграции, международных отношений и т.д. оказали влияние на театральный процесс. Впервые на сцене Азербайджанского Государственного Академического Национального Драматического Театра были представлены произведения Ф. Достоевского «Преступление и наказание», Т. Орбай «Поезд 21:15».

Некоторые пьесы, вошедшие в репертуар Азербайджанского Театра Юного Зрителя, были впервые представлены зрителям. Среди них были произведения «6 из 6» в постановке Б. Османова по пьесе У. Шекспира «Комедия ошибок», И. Гаручава и П. Хотяновский «Мистификатор» и «Мустафа» в которых рассказывается о жизни Мустафы Кемалья Ататюрка. Впервые труппа инсценировала пьесу Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик» на Азербайджанском языке.

Из американской драматургии в очагах искусства были показаны: «Вид с моста» (А.Миллер), «Ах, как бы нам пришить старушку?» (Дж. Патрик), «Эзоп» (Г.Фигейредо), «Гринч» (Р.Ховард), «Человек-Паук» (Стэн Ли) и др.

В этот период театры также часто обращались к образцам Европейской драматургии. Поставленные в Азербайджанском Государственном Академическом Национальном Драматическом Театре спектакли: «Федра» (Ж.Расин), «Проделки Скапена» (Ж.Б.Мольер), «Человеческий голос» (Ж.Кокто), «Кукольный дом» (Г.Ибсен), «Квазимодо» (В. Гюго), «Мамаша Кураж и её дети» (Б. Брехт), в отличие от пьес «Гамлет» (В.Шекспир), «Немыслимое убийство» (А.Камю), «Визит старой дамы» (Ф.Дюрренматт), «Шокирующая вещь» (Р. Куни) и др., отличились удачным художественным решением. Воплощенные в Азербайджанском Театре Юного Зрителя «Лоторея» (М.Б.Маринье), «Кот в сапогах» (Ш.Перро), «Приключения Чиполлино» (Дж. Родари), «Малыш и Карлсон, который живёт на крыше», «Пеппи Длинный чулок» (А. Линдгрэн) на фоне таких произведений, как «Ромео и Джульетта», «Ричард III» (У. Шекспир), «Война» (Ларс Нурен), «Трилогия Линена» (Мартин Мак Донах) и др. сценическая судьба спектаклей сложилась более удачно.

Азербайджанский Театр Юного Зрителя «Макбет», «Мера за меру» (У.Шекспир), «Госпожа министерша» (Б.Нушич), Бакинский камерный театр «Гедда Габлер», «Привидения» (Г.Ибсен), «Царь Эдип» (Софокл), в театре «ЙУГ» «Отелло» (У.Шекспир), «Мгновение X» (У.Шекспир), «Превращение» (Ф.Кафка), в Бакинском Муниципальном Театре «Обманщик» (Ж.Б.Мольер), «Электра» (Софокл).

Азербайджанский Театр Юного Зрителя и Азербайджанский Государственный Академический Национальный Драматический Театр обогатили свой репертуар спектаклем «Гамлет». Азербайджанский Театр Юного Зрителя, пройдя определенный творческий путь, в 1998 году обратился к пьесе «Гамлет». В постановке режиссер Гусейнага Атакишиев оценил смерть Гамлета как смерть и падение империи и выдвинул эти вопросы на первый план.

А в Азербайджанском Государственном Академическом Национальном Драматическом Театре дата премьеры одноименного спектакля пришлась на 2002 год. Постановленный режиссером Азер Паша Нематом спектакль «Гамлет» был очень интересным и увлекательным с современной сценической интерпретацией. Вербки с петлями,

свисающие сверху по всей сцене, были охарактеризованы как виселицы, призывающие человечество к истине. Каждый персонаж произносил свои слова в свете прожектора, под определенной петлей, в обмен на свои действия. Такая режиссерская интерпретация философско-эстетически дополняла Шекспировскую мысль о том, что «Весь мир — тюрьма, Дания его самое страшное место [3, стр. 333].

В поисках новых тем и форм Азербайджанский Государственный Театр Юного Зрителя подготовил различные спектакли под названием «Трилогия Линена», состоящие из трех сеансов. Спектакль включает в себя три пьесы Мартина Мак Донаха «Королева красоты из Линена», «Череп из Коннемара» и «Сиротливый запад». Каждый спектакль был поставлен разными режиссерами (А.Османова, С.Алиев, Г.Гаджиева). Режиссер Ян Виллем ван ден Бош, приглашенный из Великобритании, объединил пьесу «Трилогия Линена» вокруг единой темы и идеи.

Спектакль, успешно воплощенный в очаге искусства, был положительно оценен зрителями и театральными критиками с точки зрения темы, режиссерского решения, актерской игры. Театровед Айдын Талыбзаде писал о спектакле «Трилогия Линена»: «Трилогия Линена», которую поставил Мистер Ян, отличается от всех спектаклей, входящих в репертуар современного Азербайджанского театра, она отличается тем, что чрезвычайно убедительна, искренна и не пытается обмануть, лгать, играть в игры, что-то приукрашивать, а пытается размышлять; стремится максимально приблизить к нам жителей Линена, их переживания, проблемы» [4].

Не уменьшался и интерес азербайджанских театров к русской драматургии. Так, в Азербайджанском Государственном Академическом Национальном Драматическом Театре были поставлены «Преступление и наказание» (Ф.Достоевский), «Тень» (Ю.Шварц), «Ревизор» (Н.В. Гоголь); в Азербайджанском Театре Юного Зрителя «Афера сатаны» (Е.Шварц), «Вишневый сад» (А.П.Чехов), «Голубые сны» (Ш.Алейхем); «Кин IV», «Забыть Герострата» (Г.Горин); в Бакинском Камерном театре «Каменный гость» (А.С.Пушкин), «Идиот» (Ф.Достоевский); в театре «Йуг» «Вий» (Н.В.Гоголь) и др.

Азербайджанский Государственный Академический Музыкальный Театр впервые поставил пьесу «Женитьба» гениального русского писателя Н.В. Гоголя. Сценическая интерпретация пьесы принадлежала режиссеру Б.Османову. Естественная игра некоторых актеров в комических ролях, всегда оставляющих глубокий след в памяти зрителей

своими драматическими образами, делала спектакль еще более интересным. Режиссер-постановщик не навредив текст пьесы полностью перенес пьесу в плоскость Азербайджанской манеры, Азербайджанской пластики, Азербайджанской мысли, Азербайджанского восприятия и выставил ее как карикатуру от начала до конца: как будто персонажи лишены живого, органичного общения, автоматизированы на основе определенной простоты; вместо этого фактура и функция усилены, доведены до уровня художественного преувеличения, буффонады. Стиль игры актеров также адаптирован к этому. Им была предоставлена возможность импровизировать и построить игру в контексте фактуры и функции, предложенных режиссером. И это получилось [5].

В репертуарную политику очагов искусства указанного периода вошли также произведения грузинских драматургов. Так, в труппах: «Вот бы телега не перевернулась» (О. Иоселиани), «Ханума» (А. Цагарели) в Азербайджанском Государственном Академическом Национальном Драматическом Театре, «6 из 6» (И. Гаручава и П. Хотяновский) в Азербайджанском Театре Юного Зрителя, «Охота» (Георгий Чохелли) была поставлена в театре Йуг.

С времен независимости более широкое место в театрах стали отводить пьесам тюркоязычных драматургов. «Череп» (Н.Хикмет), «Кровавая Нигяр» (С.Шендил), «Ночь памяти Сократа» (Ч. Айтматов и М. Шаханов); (АГНДТ); «Убей меня, голубчик» (А. Несин) (АТЮЗ), «От губ к сердцу» (Р. Н. Гюнтекин), «Корова» (Н. Хикмет) «Дамоклов меч» (Н. Хикмет) (БМТ); «Уши Мидаса» (Гюнгер Дилмен) (театр Йуг) и др.

8 декабря 2007 года Азербайджанский Государственный Академический Национальный Драматический Театр с успехом представил спектакль «Лавина» Т. Джудженоглу. Постановка спектакля, отличавшегося интересной актерской игрой, принадлежала Б. Османову, сценография - А.Алиеву, музыка - С. Керими, перевод - Дилсуз. Спектакль «Лавина» казался академическому театру новым по своей тематике и идейно-художественной нагрузке, по отношению к различным человеческим персонажам в сложных ситуациях. В такой психологической сложности возникала широта поля для творческих возможностей актеров. Режиссер-постановщик дал им свободу в соответствии с высшей целью спектакля. [3, С. 351].

В отличие от спектакля С.Шендила «Кровавая Нигяр», поставленного в годы независимости, «Поезд 21:15» по одноименному

произведению Т. Орбая был не только новым в репертуаре, но и одним из работ, нашедших удачное сценическое решение.

Хотя некоторые образцы зарубежной драматургии, представленные в азербайджанских театрах в период с 1990-х по 2020-е годы, потерпели неудачу в жанровом и стилистическом плане, большинство спектаклей были восприняты как серьезный творческий успех.

Предоставление зарубежной драматургии особого места в репертуарной политике азербайджанских очагов искусства в годы независимости сыграло важную роль в интеграции национального театра в мировой театральный процесс.

### **Список литературы**

1. Керимов Ингилаб. БАКИНСКИЙ МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ТЕАТР. Баку, издательство «Чинар-чап», 2008, 464 С.
2. Рагимли Эсмиральда. «Драматурги США на азербайджанском языке», газета «Литература», 20 июля 2019 года. № 25(5200).
3. Рагимли Ильхам. История Азербайджанского Театра. Пять томов. Том 3 Баку, «Шерг-Герб», 2017, 608 стр.
4. Талыбзаде Айдын. «Ирландия в объективе или семейный фашизм», газета 525, 23 апреля 2014 г. N069(4086)
5. Талыбзаде Айдын. Карикатура на тему свадьбы Софу и Барби. <http://anl.az/down/meqale/525/2011/mart/161602.htm> (последний выпуск.06.08. 2022.)
6. Велиев Адалат. «Вера, дух и театр», Баку, 2009, 240 стр.

## **ҚАЗІРГІ ТЕАТР: ІЗДЕНІС ПЕН ЭКСПЕРИМЕНТ АЛАҢЫ**

### **Ербол Есдәулетұлы Чукиров**

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,

«Сахна тілі» кафедрасының оқытушысы

Erbolchukirov616@gmail.com

**Түйіндеме:** Мақалада жалпы мәдениет контекстінде болып жатқан театр өнері мен драматургиядағы үдерістерді интерпритациялауға талпынады. Авторлардың пікірінше, драматургиялық және сахналық мәтіннің мәдениеттанулық

құрамдас бөлігінің сараптамасы, сахна өнерінің көркемдік жаңалықтарын кездейсоқ емес деп түсіндіруге мүмкіндік береді.

**Кілт сөздер:** визуалды мәдениеті, жазба мәдениеті, заманауи драматургия, заманауи театр, театр, көркем құрылымдар.

**Аннотация:** В статье предпринимается попытка интерпретировать процессы, происходящие в драматургии и театральном искусстве, в общем контексте культуры. Культурологическая составляющая в анализе драматургических и сценических текстов, по мнению авторов, позволяет трактовать художественные новации сценического искусства как неслучайные.

**Ключевые слова:** визуальная культура, письменная культура, современная драматургия, современный театр, театр, художественные структуры.

The paper offers an interpretation of the current processes in dramatic art and theatrics in the entire context of culture. The culturological component in the analysis of dramaturgic and scenic texts, according to the author, allows to interpret art innovations of theatrics as not casual.

**Key words:** visual culture, written culture, modern drama art, modern theatre, theatre, art structures.

Жазба мәдениеті адамның дүниені бейнелеуінің негізгі құралы ретінде ең алдымен сөздің үстемдігімен байланысты логоцентристік парадигмаға негізделген. Сөз – киелі, құдіретті жасампаздық қуаты бар контекст. Киелі кітапта «әуелі – сөз» деген ұғым кездейсоқ емес. Сөз шынайы. Онда «өзінде» және «өзі үшін» деген мағына жүзеге асады. Сөз (кеңірек айтсақ – мәтін) ойды анық, дәл бекітуге қабілетті. Оның идеологиялық сипаты басым. Сөздің ақпаратты адекватты түрде жеткізетін ерекше қасиеті де бар. Ол ақылға жүгінеді, оның логикасында мәжбүрлеу күші бар. Демек, сөз авторитарлық интуицияға, санадан тыс бейсаналыққа, одан да көп билікке ұмтылады. Сөз құрамындағы мағыналар динамикалық үрдісте қалыптасуда. Ол нақты дүние мен басқа болмыстың шекарасында өмір сүреді. Сөз әрқашан ұлы шындықты аударуға, идеалды дүниені

түсінуге және бекітуге көмек береді. Осыдан оның аллегориялық символизмі көрініс табады. Сөз өмірдің әлеуметтік аспектілеріне бағытталған тұста ол талдау мен түрлендіру әрекетінің қуатты құралына айналады. Жазбаша мәдениетте өнерді жасаушының, әсіресе сөз өнерінің құдыретін танытушының маңызы зор. Осы тұрғыда театралдарды дәстүрлі түрде адам ойының билеушілері деп те атайды.

Өнерде бұл автордың өктемдігіне қарсы ішкі арпалыста, парасатты ұғынған мағынаға негізделген бейнелеуді деконструкциялауда көрінеді. Өнер шындық пен идеал арасындағы байланысты үзіп, шындықтың өзінен гөрі шынайы болмысты ұсынуға тырысады. Өнер, әсіресе, театр өнері жаңа мәдениет құндылықтары иерархиясын жоюды, әр адамның бойындағы шығармашылық энергияны оятуды алға тартады. Виртуалды әлемнің мүмкіндіктері өнер тарихында алғаш рет автор мен реципиент арасындағы шекараны бұзуға мүмкіндік беріп, соңғысын шығармашылық актінің серіктесіне айналдырады. Шындық өнер туындысына жоғарыдан қараудан бас тартады, оны адам әлемінің өмір сүру үдерісіне динамикалық түрде ілестіреді. Заманауи өнер динамизация мен визуализацияға қарай өзінің көркемдік бейнесін баса көрсетеді [1].

Жазбаша мәдениетте театр динамикалық қозғалыстың және сонымен бірге бейнелеу өнерінің түрі болды. Бірақ ол драмалық мәтінге, сөздің қуаты мен логикасына ден қойды. 20 ғасырда сахналық және драмалық бейнелердің терең құрылымдары сөзсіз өзгерді. Еуропалық театрға иек артатын болсақ, неміс театрының ең беделді теоретиктерінің бірі Э.Фишер-Лихте театр өнеріндегі қайта бағдарлау туралы жазады. Ол «ғасыр театры» мәңгі өзгерді, театрдың қандай болуы мүмкін екендігі туралы түсінікті кеңейтті деп санайды [6].

«Экрандық сана айнасындағы көрініс» бөлімінде орыстың театр сыншысы А.В. Вислова былай деп жазады: «20 ғасырдағы адамзат экранның сиқырлы айнасынан өзінің тірі көрінісін көре алады. Өзінің мәні бойынша революциялық төңкеріс жасаған бұл жағдай адамның дүниетанымының, ондағы өзі туралы санасының жалпы идеясында көрініс бермеуі мүмкін емес. Кітап мәдениеті де бұрын-

сонды аудиовизуал сияқты жаппай қарқын алған емес. Аудиовизуалды мәдениет театр көрерменін – тыңдаушыны және сананы қабылдаудың және ойлаудың анағұрлым серпінді, әмбебап ойлау түрін қалыптастырды» [2, б. 81-82].

Көрнекілікке бағдарлану – дәстүрлі театрлық көркем құрылымдары ішінен түрленеді. Бұл драмада шиеленісті жолмен көрсетіледі. Әдебиеттің бір түрі ретінде драма өзінің табиғаты бойынша диалогтық сипатқа ие, ондағы авторлық позицияны, авторлық түсініктемені ашық көрсету мүмкіндіктері көп шектелмеген [7].

Қазіргі драматургияда оның бұл тектік қасиеті айтарлықтай жетілдірілді. Автор-баяндаушы пьесаның мағыналық кеңістігінен барынша алшақтап, оны түсіндірудің көп нұсқалы мүмкіндіктерін туғызды. Мәселен, драматург М.Макдонагтың «Зығыр сұлуы», «Коннемараның бас сүйегі», «Жалғыз Батыс» шығармаларындағы әртүрлі пьесалардың сюжеттік кейіпкерлері бір-бірімен тығыз байланысты екенін байқайсың, бірақ олар әртүрлі кейіпкерлердің көзімен көрінеді. Сондықтан біздің қабылдауымыздағы драматург түзетпесі мүлдем басқа, көбінесе тікелей қарама-қарсы қасиеттерге ие. Немесе Н.Коляданың «Тасбақа Маня» пьесасында автордың ой-пікіріне сәйкес актерлар көрерменді тығырықтан алып шығатын сюжеттік жағдайдан құтылудың өзіндік нұсқасын беруге шақыратын сәт бар. Пьеса осынысымен дамиды. Драматургияның бұл түрі реципиенттің көркемдік процеске интерактивті араласу мүмкіндіктерін көрсетеді.

Автордың максималды жоғалуының тағы бір нұсқасы парадоксалды болуында: драматургтер пьеса мәтініне «автордың қоспасы» кейіпкерін енгізеді. Мұндай жағдайда автор өзінің құдіреттілігі мен құдіретін жоғалтады, әрекетке қатысушылардың біріне айналады. Бұл С.Кейннің «Психоз», С.Алексиевичтің «Чернобыль дұғасы», т.б пьесаларында орын алады.

Жаңа типтегі драматургияда автордың театрдан жоғалып кеткенін, бұл терминнің кейбір пьесаларға жалпы қолданылмайтындығын дәлелдейді. Олар театрға арналған мәтіндер немесе театрға арналған жобалар деп аталады және олардың қайшы әрекеттері сезіледі. Мұндай драмалық мәтіндерді В.Дурненков,

И.Вырыпаев, В.Сорокин, Т.Фролова және т.б. орыс драматургтерінен кездестіреміз. Бұл дәстүрлі драмалық құрылымдарды бұлыңғырлауға ұмтылудың тұрақты тенденциясын, драмалық дүниенің логоцентристік бейнесінен шығуға ұмтылудың сипатын көрсетеді.

Пьесаның көркемдік құрылымының тағы бір іргелі қыры – өзгеру үстінде екендігі. Драманың жаңа типі көбіне бір кеңістік пен бір уақытта әрекеттің максималды шоғырлануынан бас тартады. Спектакль әр жерде және әртүрлі уақытта болып жатқан көптеген бөлшек көріністерді біріктіру принципіне құрылады. Сахналық эпизодтарды бөлудің бұл жолы кинематографиядағыдай эпизодтарды монтаждау принципіне негізделген композиция жасайды және қазіргі адам ойлауының жаңа мүмкіндіктеріне сәйкес келеді. Драмадағы монтаждық принцип көрерменнің сана-сезімін пьесаның мән-мағынасын вербалдандырылған рационалды-логикалық түсіну шегінен шығаруға мүмкіндік береді, оны интуитивтік-ассоциативті ойлауға бағыттайды.

Мұндай композициялық құрылымдар ежелден шығыс театрына жақын болып, дүниені қабылдаудың ойшылдық түрін жүзеге асырғанын есте ұстаған жөн. Спектакль құрудың ұқсас принциптерін 20 ғасырда көптеген режиссерлер пайдаланды: Мейерхольд, Брехт, Арто, П.Задек, П.Штейн, К.-М. Грубер, Гротовский, Товстоногов, Любимов, Васильев және т.б. Ал 20-21 ғасырлар тоғысында ғана мұндай композициялық құрылымдар еуропалық және қазақ драматургиясында кеңінен таралды.

Драмалық сюжетті ұйымдастыру принципі де өзгеріске ұшырады. Бірыңғай қиылысу әрекеті жоғалды, пьесаның оқиғалық желілері орталықсыздандырылды. Көрерменнің алдынан бірінен соң бірі өтіп жатқан оқиғалардың орнына біртектес сұрқай көріністер легі өрбиді. Сюжеттің ішкі беріктігі сахналық эпизодтарды, көшірмелерді, кейіпкерлерді бір-бірімен көп мәнді салыстыру арқылы қамтамасыз етсе керек. Мұндай салыстырулардың қажеттілігі көрерменнің назарын себеп-салдар байланысына бағыттауға емес, болмыстың қисынсыз, ағынының тереңінде жатқан күрделірек түсінікке аударады.

Драмалық конфликт түрі де қайта қарауды қажет етеді. Ол адамның іс-әрекеті мен ақылға қонымды күш-жігерінің нәтижесіне емес, табиғаттың рационалды емес үдерістерінің нәтижесінде пайда болатын және жойылатын тұрақты қайшылықтарды, өмірдің осындай күйлерін анықтауға негізделген.

Драманың әрекеті арқылы біртұтастығы әлсірейді, кейде тіпті мүлде жойылып, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынастың бірнеше тең драмалық желілеріне жол береді. Драмадағы кейіпкерлердің күшімен шешілмейтін қайшылықтарды ашуға бағытталған сыртқы әрекет барған сайын ішкі әрекетке ұмтылады. Мұндай тұрақты, «созылмалы» (В.Хализевтің сөзімен айтқанда) қайшылықтар ХХ ғасырда жеке тұлға мен уақыт ағымы, жеке адам мен табиғат күштері арасындағы қайшылықтарды көрсетеді. Оларды шешу жеке драмалық жағдай аясында мүмкін емес. Оларды тарихтың, уақыттың қозғалысы арқылы шешуге болады [7].

Тұрақты конфликт драмада іс-әрекет қозғалысының құрылымын құраушы кейіпкерлердің жеке қарым-қатынасы емес, олардың әрқайсысының уақыт ағымына, жалпы өмірге қатынасы болып табылады. Сондықтан мұндай драманың кейіпкерлері бір-біріне қарама-қарсы орналаспай, дұшпандық өшпенділікпен тікелей бетпе-бет келеді. Олардың әрекеттері драма кейіпкерлері үшін дәстүрлі түрде міндетті болып саналатын бұрынғы сенімділіктен айырылған. Мұндай тартыс біз атаған пьесалардың көпшілігіне тән. Жаңа сапада пайда болған драмалық шығармада шындықтың жалпыланған бейнесін бейнелеуге, өмірдің жанды элементін ақыл-оймен басқару қиынға соғатын дүниенің жаңа бейнесін нақты драмалық әдістерді қолдана отырып бейнелеуге мүмкіндік береді.

Бұл жағдайда драманың тектік, жанрлық синтезге ауысуы ғажап емес. Фольклорлық ертегінің, роман прозасының, новелланың, поэтикалық шығарманың көркемдік құрылымының элементтері табиғи түрде енетін драмалық шығармалар аз емес. Мазмұн байлығын ғана емес, лирика мен эпостың құрылымдық ерекшеліктерін де меңгерген драматургтер дүниенің эпикалық-драмалық, лиро-драмалық суретін жасайды, сол арқылы көзқарасын, заманымыздың жаһандық қақтығыстарының шешілмеуі жағдайында адам туралы пайымдаулардағы бастапқы нүктені өзгертуді үйренді.

Қазіргі драматургияның тағы бір маңызды ерекшелігі – дәстүрлі драмалық құрылымдардың ашылуы. Пьесалар көбінесе жанжалдың елеусіз себебіне негізделеді, ол адамның түпкілікті шиеленістерінің шығуын түсіндіре алмайды. Қақтығыс жағдайын білдірудің болмауы немесе оның абсурдтылығы кейіпкерлердің рефлексияға көнбейтін үздіксіз болмыстың ағынында жоғалып кетуіне әкеледі. Нәтижесінде кейіпкер іс-әрекет субъектісінен оның объектісіне айналады.

Қазіргі театр өнері көрнекі-виртуалды табиғаттың екпіндерін күшейтеді. Театрдың әсерлі табиғаты сахна өнерінің теоретиктері мен практиктерінің жіті назарында болуы бекер емес [3; 4]. Көрініс, жарқын сурет, тартымды әсер басқа эстетикалық жүйеге жататындығына қарамастан режиссер мен актер ізденістерінің мақсаты мен мәніне айналады. Сонымен қатар, әдебиетке дейінгі мәдениеттердің театрлық ғұрыптық тәжірибелері заманауи пьесалар қойылымдарында өзектіленеді. Театр өнері тұтастай алғанда көрерменге интерактивті жағдай жасауға мүмкіндік береді, спектакльдің композициясы көрермендердің қойылымға қатысуын көздейді, бұл әрекеттің интерактивтілігінің әсерін тудырады. Мысалы, Мәскеудегі «Заманауи пьесалар мектебі» театрында Е.Гришковецтің «Саяхатшының жазбалары» пьесасы бойынша қойылған спектакль көрермендердің үздіксіз арандатушылықтарына құрылған, олардың кейбіреулері болып жатқан оқиғаларға өте белсенді түрде араласады. Сахна алаңы амфитеатрда көрермендер қатарларының арасында орналасқан, бұл аудиторияның бір жартысын екінші жартысы үшін құпиялық бөлігін құрайды. Мұнда мизансценалар мен көрермендердің орындықтары, актерлер де, спектакльді көруге келген адамдар да араласады. Спектакль актерлар мен көрермендердің бірлескен көзқарасына айналады.

Сахналық кеңістік пен уақытты ұйымдастыру принциптері өзгеруде. Коллаж бен монтаж сахналық хронотопты ұйымдастырудың жетекші қағидаларына айналады, бұл көркем бейнені мобильді етеді. Көрермендердің көз алдында түрленетін және сонымен бірге өзінің негізгі белгілерін сақтайтын бір мезгілде декорация жасау тәжірибесі сахнада әлемнің көрнекі және әмбебап бейнесін жасауға ықпал етеді.

Бейнелік-экспрессивтік принциптің күшеюі спектакльдің жанрлық құрылымдарының өзгеруіне байланысты да орын алуы мүмкін. Театрда музыкалық, опералық және балеттік спектакль жанрында драмалық, тіпті трагедиялық қақтығыстар жүзеге асады. Мұндай жанрлық-аспектілік будандар сахнадағы сөздің өктемдігін жеңуге септігін тигізіп, көрермен назарын көркем бейненің бейвербалды түрлеріне аударады. Бұл түрдегі көрнекті табыстардың бірі Астана жастар театрындағы «Асауға тұсау» болды. Олар дәстүрлі драмалық әрекеттің мәнерлі мүмкіндіктерін балет пластикасының нақты үлгісімен және қойылымның жекелеген фрагменттерінің опералық орындалуымен органикалық түрде үйлестірді.

Сайып кедгенде, қазіргі сахна тәжірибесі театрдың дәстүрлі шекарасын бұзуда, оны жаңа, бұқараның мәдени өрісіне ауыстыру жолын дәйекті және қатал түрде ұстанады. Мәдениеттің сан алуан салаларының «түйісінде» тәжірибе жасап, жанрлық және нақты шекараларды ығыстырып, дәстүрлі «театртану» түсінігін, драматургия мен сахнаның түйісінде өзгеше сипатқа айналдыруда.

### **Әдебиеттер тізімі:**

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб., 2007.
2. Вислова А.В. Русский театр на сломе эпох, рубеж XX-XXI вв. – М., 2009.
3. Капустина Л.Б. Метапьеса и ее структуры: архетип, текст и интертекст. «Злой спектакль» в Петербурге: «...родился человек в мир...» // Ценностные горизонты российской культуры. – СПб., 2012.
4. Маленьких А.Н. Драматургия и театр в условиях медиакультуры // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы 6-й Всерос. науч.-практ. конф. – М.: МПГУ, 2006.
5. Маленьких А.Н. Творческий почерк пермского театра «У Моста» как синтез эстетических стратегий театрального искусства XX века // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы Всерос. науч.-практ. конф. – М.: МГПУ, 2007.

6. Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма? // Авангард. Постмодернизм (литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр). – М., 2008.

7. Хализев В. Драма как явление искусства. – М.: МГУ, 1999.

### **Ш.ҚҰСАЙЫНОВТЫҢ «ЕСІРТКЕН ЕРКЕ» ПЬЕАСАСЫНДАҒЫ БАЛА ТӘРБИЕСІНІҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ**

*Алима НИСАНГАЛИЕВА*

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*«Өнертану» Білім беру бағдарламасы*

*«Театртану» бейінінің 2 курс студенті*

*Алматы, Қазақстан Республикасы*

*E-mail: a.nisangalieva@mail.ru*

**Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, профессор Исламбаева З.У.**

**Андатпа.** Мақалада Ш.Құсайыновтың «Есірткен ерке» пьесасына талдау жасалған. Автор аталмыш шығармадағы ана мен бала, мұғалім мен оқушы арасындағы қарым-қатынасты кейіпкерлерге мінездеме бере отырып саралайды. Сол сияқты драматургтың ата-ананың бала тәрбиесін үнемі назарда ұстау керектігін айтқан ойын барынша ашып көрсеткен.

**Кілт сөздер:** драматургия, пьеса, кейіпкер, шығарма, мектеп, тәрбие, мұғалім.

### **ЗНАЧЕНИЕ ВОСПИТАНИЯ РЕБЕНКА В ПЬЕСЕ Ш.ХУСАИНОВА «ОЧУМЕЛЫЙ БАЛОВНИК»**

**Аннотация.** В статье проведен анализ пьесы Ш. Кусаинова «Очумелый баловник». Автор анализирует взаимоотношения матери и ребенка, учителя и ученика в данном произведении, передавая характеристику персонажам. Также драматург подчеркнул, что родители всегда должны уделять внимание воспитанию своих детей.

**Ключевые слова:** драматургия, пьеса, персонаж, произведение, школа, воспитание, учитель.

### **THE IMPORTANCE OF RAISING A CHILD IN THE PLAY OF SH. KHUSAINOV «FULL-BODIED PAMOVNIK»**

**Summary:** The article analyzed the play by Sh.Kusainov «Full-bodied pamovnik». The author analyzes the relationship between mother and child, teacher and student in this work, giving a description of the characters. The playwright emphasized stressed that parents should always pay attention to the upbringing of their children.

**Key words:** drama, play, character, work, school, education, teacher.

Өткен ғасырдың қырықыншы жылдары қазақ драматургиясына бағыт алып, «Кеше мен бүгін», «Біздің Ғани», «Есірткен ерке», «Алдар көсе», «Күн шуақта», «Үкілі Ыбырай» және тағы басқа да драмалық шығармаларымен танылған драматургтың бірі – Шахмет Құсайынов. Оның пьесаларының тақырыбы әр алуан: бірі – балаларға арналса, екіншісі – тарихтан сыр шертеді, ал енді бірінде автордың өзі өмір сүрген уақыттың үні мен тынысы бар. Соның ішіндегі балалар тақырыбын қаулайтын үш актылы «Есірткен ерке» пьесасының тәрбиелік мәні зор.

Бұл шығармада ата-анасының тым еркелетіп жіберуінен шектен шыға еркінсіп, артынан бұзақы балаға айналып, соңында еңбек түзету колониясына тапсырылған Мараттың теріс қылықтары баяндалады. Барлық жұмсақты астына төсеп, бар тәттіні аузына тосқан анасы баласын кем қылмаймын деп жүргенде онымен сырласпай, оған уақыт бөлмей, не істеп, не қойғанынан хабардар болмауының салдарынан ол жасөспірім шағынан-ақ бұзақылыққа барады. Гүлнапыстың күйеуінің бар тапқанын оңды-солды шашып жүріп, бала тәрбиесіне көңіл бөлмеуінен және жұмыстан мүлдем қолы босамайтын Шапықтың демалыс кезінде баласымен аң аулауға шығып, баласының қолына жастайынан мылтық ұстатуынан барлық мәселе туындайды.

Басты кейіпкер – Марат пьесаның басынан аяғына дейін жағымсыз қылықтарымен әшкереленіп, бүгінгі күннің мектепте басқа, үйде басқа балалардың бейнесін көрсетеді. Әпкесіне құрбысының көзінше дөрекі сөйлеп, өзінің сабақтан ерте қайтуын «директордың өзі босатты» деген өтірік сөзбен байқатады. Мұнымен қоймай, досы Мерхаттың дәптерін тартып алып, бақылау жұмысын көшіріп алады да біреуден көшіргенін жасыру үшін сыныптасының дәптерін пешке өртеп жіберіп, сол Мерхатты да өтірік айтуға мәжбүрлейді. Тіпті бір көріністерінде анасының алдында момақан бола қалып, жалған айтып, әпкесіне жала жабады да.

Ш.Құсайынов пьесасында Гүлнапыстың бейнесін баласының тәртібінің бұзылып, өршіп бара жатқандығына себепкер екендігін әр көрініс сайын тайға таңба басқандай анық байқатып отырады. Өзі мен тентек баласын ғана ойлап қалған шешесі Маратқа айтылған мақтау сөздерге үнемі масаттанып отырады. Осы анасы мен баласының шығармадағы орны туралы Б.Бедбеков: «Негізгі оқиға өтетін үйдің шолжақ бәйбішесі Гүлнапыс, есірік ұлы Марат пьесаның басынан аяғына дейін оқиғаның арқауы. Бірі – есіртуші, екіншісі – есіруші. Шапық Шынболатовтың мәнсәбі мен табысына шолжандап, өзінен басқаны көзіне ілмейтін, өз баласын жалғыз-дара және дана санайтын Гүлнапыстың тұла бойы түрлі оқыс қылықтар мен айлаға толы» [1, 149 б.], – деп жазады.

Мұны Әйткеннің құрбысы Нәзікенге баласының дүкеннен нан жемейтіндігін, екі жасыннан торт беріп үйреткендігін және соның арқасында аппақ борықтай боп өседі деген дәрігердің сөздерін айтып мақтана жөнелгенінен аңғарамыз. Ал, сол баласының теріс қылығын айтқан адамға ақ-қарасын ажыратып жатпастан ұрыса жөнеледі. Жұмысшылар Мараттың сырлауға әкеліп қойған сырын қағып кеткендігін айтып тұрса да анасы оған шаң жуытпайды. Әрине «бала ғой» деп тентекті жөнге салатын бірде-бір сөз айтпағандықтан, теріс қылық көрсеткен жасөспірімге дер кезінде шара қолданбағандықтан, жасаған іс-әрекетінің дұрыс еместігін түсіндірмегендіктен ондай әрекеттердің дағдыға айналуы әбден мүмкін.

Ал, әкесі Шапық болса – тек өзінің жұмысына ғана мән беріп, бала тәрбиесінде әйеліне сенген адам. Сол оймен ол Мараттың сабағын сұрамайды, оған назар аударуға уақыты да жоқ. Тіпті өзінің баласының қалай оқитынын, сабақ күнделігінде қандай баға барын білмейтіндігін, бала тәрбиесіне мүлдем көңіл бөлмегендігін үйіне Мараттың мұғалімі Анфиса келіп айтқанда ғана біледі. Осы тұста Анфиса Шапыққа баласының театр қызметшісіне оқ тигізіп ала жаздағанын да ескертеді. Бұдан ұстаздың тек қана ескерткенін ғана байқамаймыз, сонымен бірге ата-анадан бөлек әрқашан да мұғалімнің де баланың екінші анасы ретінде жан ұшырып, теріс қылықтардың оның болашағына тигізер зиянын ойлап, жақсы азамат болып шығуына, бұзақылыққа, теріс әрекеттерді бойына сіндірмей тұрғанда алдын алып тұрғанын да аңғарамыз. Автордың суреттеуіндегі Анфисаның адамгершілігі мен мейірімділігі пьеса соңындағы балалар колониясына жіберілген Маратты өзінің үйіне алып барып тәрбиелеуіне рұқсат беруін сұрайтын көріністе байқалады. Жалпы

Ш.Құсайынов бір ғана Анфиса бейнесі арқылы мұғалімдер жанының қаншалықты таза екенін, балаға білім берумен бірге оны тәрбиелеуде де олардың үлкен жауапкершілік арқалап жүргенін ұқтырады.

Пьесаның даму барысында байқайтынымыз, Мараттың қылықтары әшкере болған сайын, біз оны түзелді екен деп ойлаймыз, алайда ол бұзақылығын қоймай, керісінше жалғастыра береді, тіпті бұрынғысынан да үдей түседі. Құқық қорғау ұйымы адамдарының көзінше шатыр төбесінде жүрген ол тіпті заң органынан келген адамның да сөзін тыңдамайды. Мектепке болған жағдайды түсіндіруге келгенде оның фамилиясының Шынболатов екенін білген соң милиционер бұл қылығын ата-анасына жеткізуден бұрын әпкесіне тапсырады. Бұл жерде де автор ата-ананың беделі мен қызмет дәрежесіне қарап, балаларының теріс қылықтарын жасырып қала берудің дұрыс еместігін алға тартқан. Сондай-ақ, мұндай «қамқорлық» баланың өскенде одан да үлкен қылмыстар жасауына жол ашатынын меңзеген. Автор өзінің осы ойын дәлелдеу мақсатында шығарма соңында Маратты ұрлық жасауға дейін апарды.

Оқиганың өрістеу барысында мектепте радиоқабылдағыштың ұрланғаны белгілі болады. Гүлнапыстың өгей қызы – Әйткенге деген тасбауырлығын осы тұста байқай отырып, әрбір оқырман өмірде сондай аналардың болатынына, бар екендігіне қынжылады. Оның «Маратты сабаққа апара алмаймын» деген сөзіне қатты зекіп, үйден мүлдем кетуін талап етеді. Әйткенге туған анасының барын, оның асханада жұмыс істейтіндігін айтып, сол анасының қасына баруына кеңес берген Гүлнапыстың негізгі ойы сол қыздан қаткенде құтылу болатын. Алайда бұл жаңалық Әйткенге қуаныш сыйлайды. Дәл осы кездегі Мерхат пен Мараттың:

**«Мерхат.** Бұзықтықты қойдым, жөнделуіме ерік бер, ұрынбаймын, соғынбаймын деп бүкіл класс алдында, Анфиса Ивановнаның алдында берген уәденді неге бұзасың? Радиоприемникті мектептен шығарғанға кектеніп ұрладың ба, сатуға ұрладың ба?

**Марат** (*жалтарып*). Пайданды білмеген бишара. Жазғы каникул жақын қалды. Мотоцикл алуға ақша жияйық деп уәделестік пе?

**Мерхат.** Ұрлықпен сауда жасап жинамақпысың?

**Марат.** (*алдан*). Папам, ақша берме деп мамама тыйым салды. Сорлы-ау. Әкеңнің жалақысы семьясын асырауға эзер жетеді. Сонда ақшаны қайдан жинамақпыз?» [2, 383-384 б.б.], – деген диалогтан радиоқабылдағышты Мараттың алғандығын білеміз.

Радиоқабылдағышты көрпеге орап, сыртқа шығып кетіп, онысымен қоса итті босатып кетіп бәрінің назарын соған аудартып жатқанда ол сыртқы есіктен келіп қолындағысын Гүлнапыстың бөлмесіне тығады. Біраздан кейін бөлмеге үй сырлаушылар, Доскен, Назікендер кіріп, Маратқа «итті босатқан сенсің ғой, қолыңда оралған затың болды» деп бетіне басып айтқанмен ол мүлдем мойындамайды. Жас жеткіншектің осындай теріс істеріне амал қолдану керектігін айтып, баланы бұлай тәрбиелеуге болмайтыны жөнінде өз наразылықтарын білдіру сәтінде отбасында Мараттың барлық қылығына төзімдерінің қалай жеткенін, одан әрі кете берсе соңы жақсылыққа бармайтындығын түсіндіреді. Алайда баласының ұрлық жасағанына анасы сенбейді, тіпті үйін құқық қорғау ұйымының адамдарына тінтітуге рұқсат бермейді де. Ақыры Мараттың ұрлық жасағаны әшкереленіп, пьеса соңында оны балалар колониясына алып кетеді. Бұған Гүлнапыс қатты өкінеді, алайда барлығы да тым кеш еді. Енді баласының тәртібін түзеу мүмкін емес еді.

Автор шығармасындағы осындай оқиғалар желісі арқылы бала тәрбиесі отбасында қалыптасатынын баса айтады. Ата-аналарға өз балаларының тәртібін қадағалауды ескертіп әрі жеткіншектердің арасында кездесетін осындай балалардан үлгі алмауға, қайта тәртібі нашар оқушыны қатарға қосуға тырысу керек екеніне назар аудартады. Қазіргі таңда ата-аналардың бала тәрбиесінде жіберетін қателіктерінен бала есіріп кетіп жатады. Пьесада да анасының баласына тым көп көңіл бөлгенінен қандай жағдайға дейін жеткендігінің айғағын айқындатады.

Жалпы пьеса Мараттың тәртібін жиналыста қарастыру сәтінен аяқталады. Яғни, Ш.Құсайынов бұзық баланың алдағы іс-әрекеті мен өмірін оқырманның өз шешіміне қалдырады. Қорыта айтқанда, қазіргі кездегі жасөспірімдердің арасындағы қылмыстың көбеюі, жастардың нашакорлыққа бейімділігі, мектепте озбырлықпен ақша жинап, күш көрсетулері – көптеген отбасылар мен қоғамды алаңдатып отырған мәселе. Баланың негізгі тәрбиешісі – өзінің туып өскен ортасы, ата-анасы болуы керек. Жасөспірімдердің білім алуында, тәрбиесінің дұрыс қалыптасуында мектеп пен отбасының тығыз қарым-қатынаста болуы да аса маңызды. Сондықтан да бала тәрбиесіне салғырттықпен қарамаған жөн.

### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. Хұсайынов Ш. Алтын қалам (Төл туындылары). – Алматы: «Арыс» баспасы, 2005. – 352 б.

2. Хұсайынов Ш. Үш томдық шығармалар жинағы. Т. I. Пьесалар. – Алматы: Жазушы, 1986. – 400 б.

## **«МӘНГІЛІК БАЛА БЕЙНЕ» ПЬЕСАСЫНДАҒЫ ҚОҒАМДЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРДІҢ КӨРІНІСІ**

**Мақпал АБДУЖАББАРОВА**

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы*

*«Өнертану» Білім беру бағдарламасы*

*«Театртану» бейінінің 2 курс студенті*

*Алматы, Қазақстан Республикасы*

*E-mail: abduzhabbarova03@mail.ru*

**Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, профессор Исламбаева  
З.У.**

**Аңдатпа.** Мақалада белгілі драматург Роза Мұқанованың «Мәңгілік бала бейне» пьесасына талдау жасалған. Автор мұндағы басты кейіпкер Ләйланың тағдырын қоғамның мәселесі ретінде қарастырады. Сондай-ақ, шығармадағы кейіпкерлердің мінездерін олардың диалогтары арқылы анықтайды. Пьесаны талдай отырып, Семей өңірінде жасалған ядролық сынақтан зардап шеккен халықтың мұңы мен зарын ашып көрсетеді.

**Кілт сөздер:** қоғам, полигон, драматург, пьеса, оқиға, сұхбат, диалог.

**Аннотация.** В статье проанализирован пьесы известного драматурга Розы Мукановой «Ангел с дьявольским лицом». Автор рассматривает судьбу главной героини Лейлы как проблему общества. А также определяет характер персонажей произведения через их диалоги. Анализируя пьесу, она раскрывает печаль и горе людей, пострадавших от ядерных испытаний в Семипалатинском регионе.

**Ключевые слова:** общество, полигон, драматург, пьеса, событие, интервью, диалог.

**Abstract.** The article analyzed the plays of the famous playwright Rosa Mukanova «Angel with a diabolical face». The author views the fate of the main

character Layla as a problem of society. And also defines the character of the characters of the work through their dialogues. Analyzing the play, she reveals the sadness and grief of people affected by nuclear tests in the Semipalatinsk region.

**Key words:** society, training ground, playwright, play, event, interview, dialogue.

Роза Мұқанованың «Мәңгілік бала бейне» пьесасы – қазақ халқының ауыр қайғысы мен мұңын арқалаған күрделі шығарма. Мұңға толы драмада Семей өңірінде болған ядролық сынақтың зардабынан дүниеге мүгедек болып келген Ләйлә қыздың аянышты тағдыры, сондай-ақ, оның туған жері Қарауылдың шынайы болмысы мен әлеуметтік жай-күйі баяндалады. Роза Мұқанова Тоғжан Құрманжанқызына берген бір сұхбатында «Мәңгілік бала бейне» өзін биікке шығарған сәтті туындыларының бірі болғанын атап өтеді. Ол шығармаға сюжетті қайдан алдыңыз деген сұраққа осылайша жауап берді: «Ай сайын, апта сайын бұрқыратып жазатындар бар. Мен өзімді бұл топқа қоспаймын. Сюжет маған өзі келеді. Оның нақты уақытын да көрсете алмаймын. Мысалы, «Мәңгілік бала бейнені» жазу – жылдардың жемісі. Маған қашан сәтті сюжет келеді, пісіріп жарыққа шығарамын. Келмесе, 3-4 жыл жазбауым мүмкін. Бұл – менің ерекшелігім. Бір шығарма драматургті не биікке шығарады, не жерге кіргізеді. «Мәңгілік бала бейне» мені биікке шығарды. Ол алдымен «Қазақ әдебиетінде» әңгіме болып жарияланды. 1995 жылы режиссер Б.Атабаев драмаға айналдыруымды сұрады. Менде бір жасырын арман бар. «Осы Атабаев менің әңгімеді спектакльге айналдырса» деген тілегім өзінен-өзі орындалды. Әрбір көрермен «Мәңгілік бала бейнеден» өзін тауып, бұл мен деп жатады. «Мәңгілік бала бейне» ол – мен ғой» [1, 5 б.]. Бұдан автордың драмалық немесе басқа да шығармаларды жазудың өзіндік ерекшеліктері мен талаптары болатынын ескеріп, оған жауапкершілікпен қарайтынын байқаймыз.

Автордың айтуынша, Ләйлә бейнесі өмірден алынған. Оның прототипі – он төрт жастағы Еңлік. Драматург кейіпкерінің мүгедек болғанымен оның ішкі жан дүниесінің сұлулығын, періштедей тазалығын, басқа адамдардан ерекшелігін көрсеткісі келген. Р.Мұқанова осы пьесасын жас қызға мүлдем басқа көзбен, терең сезіммен қарап, жақсы көріп жазған екен. Сонымен қатар туындының жарыққа шығуына Ләйлә сияқты тағдырдың ауыртпашылығын арқалаған мүмкіндігі шектеулі

жандардың өмірі түрткі болған. Осы тұста айтылған сөзіміздің шынайылығын дәлелдеу мақсатында Р.Мұқанованың сөзін келтіреміз: «Осы шығарманы жазуға итермелеген бірнеше детальды айтайын. Демалыста жүрдім. Оңтүстік Қазақстанда күлше сататын кішкентай қыз туралы естідім. Мүгедек екен. Одан тандыр күлшесінің өте дәмділігі үшін елдің барлығы алады екен. Өзі нанды әкелген соң ел көзіне көрінбей қашып кететін көрінеді. Қыз көкейімде жүрді. Кейін Жазушылар одағында «Семей Невада» қозғалысының сынақ құрбандары жайлы сурет көрмесінен бір қызды тағы көрдім. Жасы 14-те екен. Бет әлпетіне қарасаң, 6-7 жасар баланікі. Аты— Еңлік екен. Суретке қараймын да тұрамын. Менің Лэйлэм қоғамға да, ауыл әкімдеріне де, ауылға да жан дүниесімен қарсы, байқадыңыз ғой. Түйгендерім, менің ішкі қарсылықтарым өмірге «Мәңгілік бала бейнені» әкелді. Лэйлэ тәуелсіздікті, еркіндікті күтіп жүрген қыз ғой. Менің де жан дүнием астан-кестен болып жүрген кез еді. Өттеген-айы жоқ піскен шығарма өз-өзінен жазылды. Ол – толық піскен шығарма» [1, 5 б.]. Түрлі ауыр дертті арқалаған тағдыр иелерінің өмірінен сыр шертетін қасіретке толы шығармаға арқау болған оқиғаны білгеннің өзі кез келген оқырманның көңіліне қаяу салатыны сөзсіз.

Бұл шығарманың басты кейіпкері Лэйлэ – тағдырдың тәлкегіне түскеннен бөлек, елдің мазағы мен аяушылығына айналған мүмкіндігі шектеулі жан. Ата-анасынан айырылған ол әпкесі Қатираның қолында өседі. Ол Лэйлэнің қайғысымен бөлісіп, жылулық берудің орнына оған қатігездік танытып, кемшілігін бетіне басады. Мысал ретінде пьесадаң үзінді келтіреміз:

«*Қатира*. Іздемеген жерім жоқ, табанымнан таусылып. Сен-ақ түбіме жететін болдың ғой. Қараң батқыр, қараң батып қайда жүрсің, ә?

...*Лэйлэ (ренжіп)*. Адам емеспіз бе, далада жүрміз де...

*Қатира (кекесін күлкімен)*. Ойбұй, адам емеспіз бе дейді-ей. Адам сыйқы жоқ кейпінді адам етейін дедің бе? (Екіленіп, есіп сөйлейді). Тіл бітейін депті саған. Сөйлейді-ей, өзі... А?.. Қайда жүрдің деймін, ей?» [2, 247 б.]. Қатираның осындай ащы тілі үнемі Лэйлэның онсыз да жаралы жүрегін тілгілей түседі.

Тағдырдың ауыртпалығымен қоса жан-жағындағы адамдардан да қорлық көрген ол әр түн сайын аймен сырласады. Ызғарлы Қарауылға аппақ көркімен сән беріп тұрған Ай жанары мұңға толы бойжеткеннің сенімді сырласына айналған. Жанына бітпес жара салынған, көңілі қайғыға толы қыздың: «О, жарық Ай, мүсіркеме сен мені. Сезімім бүтін, ақылым дұрыс, қыз боламын күнәсіз. Бірақ мынау кейпіммен... (*Айға*

құрысқан мүгедек денесін көрсетеді). Мен өзіме адам сияқтымын, басқаларға адам сиқы жоқ, адамдықтан ажыраған, адам пейілін тәубаға түсірер мүгедекпін.

Мүгедекпін, мүсәпірмін мен, Қарауылдың адамдары мені көрсе-ақ, «Мұны Алла тағала адамдар тәубасына келсін, қол-аяғының саулығына, он екі мүшесінің дін амандығына шүкір етсін деп жаратқан» дейді. Солай ма, солай ма еді, жарық Ай?! Сырласым да, мұңдасым да сен ғана. Айтшы, өзің айтшы. Сонда, бұл жұрт нені айтады? Мен кіммін, осы? Өспеймін бе енді мен? Мәңгілік, мәңгілік бала кейіп пе?» [2, 242 б.], – деген сөздері кез келген оқырманның жүрегіне аяушылық сезімін ұялатады. Жалпы Қарауыл тұрғындарының жас қыздың жаралы жанын одан бетер ауыртатын сөздер айтуынан қоғамдағы түрлі адамдардың мінезін байқаймыз.

Автор пьесадағы басты кейіпкер Ләйләнің өмірін мысалға ала отырып, қоғамның ащы шындығын жеткізгісі келгенін байқаймыз. Атап айтар болсақ: жоғарыда айтылған мүгедектерге деген қарым-қатынас пен адам мінезінің әртүрлі болатындығы, сондай ақ саяси-әлеуметтік жағдайымыздың шынайы болмысын көрсеткен. Депутаттыққа немесе басқа да жоғары лауазымға үміткер азаматтарымыздың соңынан шашбауын көтеріп, сөзін сөйлейтін нөкерлері мен атақты жұлдыздарды ертіп жүруді дәстүрге айналғаны белгілі. Дәл осындай оқиға пьесада айтылған. Яғни, билікті қолға алу үшін көп дауыс жинауды көздеген ауылдың жаңа әкімі халықтың аянышты болмысын өз керегіне пайдаланбақшы болады. Осылайша олар Ләйләні бетке ұстап, митинг ұйымдастыруды көздейді. Мұны естіген ол күйзеліске ұшырап, қорлыққа шыдамай көз жұмды. Осылайша халықтың суық көз қарасы мен саясаттың таяздылығы жаны таза, бала көңіл Ләйләнің өмірін жазықсыз құрбан етті.

Пьесадағы тағы бір трагедиялық бояуы қалың кейіпкер – Шөкіш. Ол өзінің отбасы мен халқының басына түскен қайғыны көтере алмай жындыға айналған. Ол баласы мүгедек болып туылғандықтан өскенде елдің мазағына қалып, қорлық көрмесін деп суға ағызып жіберген. «Полигоннан зардап шеккен мүгедектердің көзін жою керек» деген ой көкейінен мықтап орын алған. Пьесада аймен сырласуға келген Ләйләні көре салысымен оны өлтіруге ұмтылады. «Орындалмас арманға құлаш сермеп, шаршадың-ау, зарықтың-ау. Күнәсіз ақ періште, кімге сөйлеп отырсың. Телміріп, қиялыңды кімге айтасың. Айға?.. Тәңірге?.. Маған?.. Маған ба, маған айтар арызың жоқ. Естіртпе! Өлтіргенмін сол күні... Зарлағанды тыңдамайды бұл Шөкіш (*Терең сайдан шошынып, тұра*

қашады). Өлтіргенмін...» [2, 245 б.], – дейді ол. Яғни, ұсқынсыз кейпімен азаптанып, халықтың мазағына қалып жанын жаралағанша көздерін жоюды ойлаған Шөкіш олардың қасірет шеккенін қаламайды. Ләйләнің тағдырына үнемі аянышпен қарайтын оның қызды көрген сайын жан жарасы сыр береді.

Шығармадағы өзінің жалғыз ұлының қамын ойлайтын ана-Қатираны екі түрлі бейнеде қарастыра аламыз. Оның бауыр еті баласының амандығын ойлап, жалғыз ұлының тойы жақсы өтсе екен деген ниетпен Ләйләнің өлімін жасыруына түсіністікпен қарай аламыз. Қыздың өлгенін білгенімен оны жұрттан жасырғысы келген әйелдің сумақай жүйрік ойы бір сәтте шешім қабылдап, кезеріп жатқан қыз жүзін орамалмен жасырып жаба салады. Оның бұл әрекетін жауыздық деп емес, ананың балаға деген махаббаты деп қабылдаймыз. Ал, жазықсыз, жүрегі таза, нәзік жанды Ләйләні қорлауы Қатираның жағымсыз болмысын көрсетеді. Мүгедек күйінде жалғыз қалған Ләйләнің кемшілігін бетіне басуы орынсыз әрине. Дегенмен Қатираның болмысы арқылы автор ана мен баланың немесе өгей ана мен қыздың арасындағы қарым-қатынастың шынайы күйін көрсеткен. Драманың кейіпкерлері туралы көрнекті ғалым Рымғали Нұрғали: «Драма кейіпкері көптеген көген көздің бірі, ол ауыр күйзеліс, үлкен сынға түсіп, тіршіліктің қиын бір кезеңін басынан өткереді, сол тар жол, тайғақ кешуде не күйреп, рухани жүдеп, тозып, тоналып шығады, не жалаң аяқ жар кешіп, мандайына тас тиіп, сонда да мойымай, басқа түскен таудай ауыртпалықты қайыспай көтеріп, арып-ашып жүріп белге көтеріледі, салқын сабыр иесі болып марқаяды» [3, 98 б.], – деген тұжырым жасаған. Осыны негізге алсақ, Р.Мұқанованың аталмыш пьесасындағы қаһармандардың барлығы да қолдан жасалған қасіреттен күйзелген адамдар.

Жалпы «Мәңгілік бала бейне» Семей полигонының бүтін бір ұлтқа тигізген зардабын көрсетеді. Мұнда сол кездегі халық өмірі айна-қатесіз баяндалған. Бұл – адам мінезінің әртүрлі болатынын білдіретін және өзгенің өміріне күле қарамай, түсіністік танытуға, адамның жанын түсінуге, мейірімділікке, адамшылыққа шақыратын шығарма. Қоғамның ащы шындығы пьесада кейіпкерлердің мінезі арқылы берілген. Күллі қазақ халқының ғасырлық қасіретіне айналған Семей полигоны тақырыбына арналған осы драмалық шығарма бір-біріне ұқсамайтын жаны дертті Қарауыл тұрғындарының жай күйін сипаттауымен өзгеше. «Драма – көркем шындықты ерекше тәсілдерімен шиеленіскен тартыстар желісіне жинақтап, оқиғаға қатысатын кейіпкерлер сөзі мен іс-қимылы

арқылы көрсететін сөз өнерінің күрделі тегі. Драмалық шығармалардың құрылымы ондағы оқиға мен тартыстардың даму қарқынына және ауқымына байланысты көріністерге, актілерге, бөлімдерге бөлінеді. Ал, композициялық тұрғыдан драмада оқиғаның (тартыстың) басталуы, шиеленісуі, шарықтау шегі, шешімін табуы болады» [4], – десек Р.Мұқанова бұл пьесасында өмірлік ақиқатты көркемдік шындықпен әдемі үйлестіре отырып, қоғамдық трагедияны ашып көрсетіп берді.

Еліміздің шығыс өңірінде іс жүзінде қырық жылдай уақыт бойы жүргізілген үздіксіз ядролық қару сынағы жерімізге және халқымызға алапат зиянын тигізді. Ядролық сынақты бастан кешірген отбасылар және өкініштісі, олардың балалары сол сынақтың ауыртпашылығын әлі күнге дейін кешуде. Ләйлә да – осы полигонның ауыр зардабын арқалағандардың бірі. Сол кездері аймақтағы тұрғындар арасында онкологиялық, жүрек-қан тамыр, жүйке және психикалық аурулар саны өскен. Отбасында дүниеге кемтар болып келген балалар саны көбейді. Бұның өзі қазақ ұлтының келешегіне төнген зор қауіп болды. Әрине мемлекет тарапынан мүмкіндігі шектеулі жандарға көмек көрсетілді. Дегенмен ауыр мұңды арқалаған жаны жаралы жандардың жай-күйін бұл көрсетілген көмектердің жаза алмайтыны белгілі. Жанарларына ауыр мұң ұялаған жарым жандарды көріп, естігенде дененді түршіктіріп, құлаққа жағымсыз естілетін Семей полигонының ызғары әлі күнге сезіледі.

Бойында дарыны мен қабілеті асып тұрған еліміздің бір туар азаматы мен азаматшасы атануға лайықты жандардың мүмкіндігі шектеулі жағдайын көру көңілімізге қаяу түсіреді. Әрине кейбір жандар білімдерін арттырып, сүйікті істерімен айналысып өздерін дамытуда. Дегенмен, қазіргі қоғамдағы кейбір адамдардың мүгедек жандарды сыйламай, оларға менсінбей қарауы үлкен мәселе болып отыр. Көпшілік ортада, көшеде жарым жандарға көмектесудің орнына оларды күлкі етіп, қоғамдық көліктерге мінсе орын бермейтін, сыйластық танытпайтын жағдайлар жиі орын алып жатады. Олардың бақытты балалық шағы мен сау он екі мүшесін қайтара алмаймыз. Алайда, оларға қолдау көрсету арқылы іштегі мұңы мен жаралы жанын жазуға көмектесе аламыз. Мемлекеттен берілген үй мен арнайы білім алуға арналған орталықтардың ашылуы олардың ауыр дертін жеңе алмайды. Сондықтан қолдау мен қамқорлықты, жылы көзқарастарды қажет ететін мүмкіндігі шектеулі жандар өзін қоғамда басқа да адамдар сияқты ерекше орны бар екендігіне, өзінің кемтарлығынан қысылмай өмір сүруіне қоғам барлық жағдайды жасауы керек.

### **Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. «Мәңгілік бала бейне» – ол мен: Танымал жазушы, суреткер, драматургпен сұхбат. Әңг. Т.Құрманжанқызы // Алматы ақшамы. 29 қараша 2003.
2. Мұқанова Р. Шығармалары. Әңгімелер, драмалар, сұхбаттар. Т. 1. – Алматы: «Арда+7», 2014. – 320 б.
3. Нұрғали Р. Драма өнері. – Алматы: Санат, 2001. – 480 б.
4. Драма // Әдебиет порталы // <https://adebiportal.kz/kz/genres/view/203>.

## VI – Секция

### Қазақ театры режиссурасындағы көркемдік-эстетикалық бағыт

#### Театрдың Қаранары

#### Әубәкір Рахимов

Режиссер, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор

**Андатпа:** М.Әуезов атындағы Қазақ Ұлттық драма театрының талантты актерларының бірі болды. Оның сахнада жасаған рольдері, өнерге деген көзқарасы, еңбекқорлығы, бұның барлығы болашақ ұрпаққа үлгі болып қалу керек. Театрды есепсіз сүюдің үлгісіне айналған актердің бірі. Екінші қыры студенттермен жұмыс істеу процессінде өзінің жинаған тәжірибесін, білімін жан-жақты беруге тырысты. Оның көптеген шәкірттері Қазақстан театрларында табысты еңбек етіп жүр. Алғашқы ұстаздық жолын менімен бірге бастаған. Соңғы демі біткенше Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында «актер шеберлігі және режиссура» кафедрасында режиссерлерге сабақ берді.

**Аннотация:** Был одним из талантливых актеров Казахского национального драматического театра им.М. Ауэзова. Его роли на сцене, его отношение к искусству, его трудолюбие, все это должно стать примером для будущих поколений. Один из актеров, ставший образцом неисчислимой любви к театру. Второй аспект стремился всесторонне передать накопленный опыт, знания в процессе работы со студентами. Многие его ученики успешно трудятся в театрах Казахстана. Первый преподавательский путь начал со мной. До последнего вздоха преподавал режиссерам на кафедре «актерское мастерство и режиссура» в Казахской Национальной академии искусств им.Темирбека Жургенова.

**Annotation:** He was one of the talented actors of the Kazakh National Drama Theater named after M. Aueзов. His roles on stage, his attitude to art, his hard work, all this should become an example for future generations. One of the actors who became a model of incalculable love for the theater. The second aspect sought to comprehensively convey the accumulated experience and knowledge in the process of working with students. Many of his students successfully work in theaters in Kazakhstan. He started his first teaching career with me. Until his last breath, he taught directing at the Department of

*«Жанның әсем сазы – ізгілік»*

*Ромен Роллан*

*Т.Аралбай Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театрының талантты актерының бірі.*

Театр – мәңгілік ғалам, сахна – Жаратқанмен тілдесер киелі орын. Осыны терең түсініп, өз ісіне деген адалдығынан айнымаған, аянбай бар болмысымен еңбек етіп, қазақ театр өнеріне өзіндік үлесін қосқан суреткер Төлеубек Мұхамеджанұлы туралы талай кітапқа жазылардай естеліктер айтуға болар еді. Оны уақыттың еншісіне қалдырайық. Төкеннің есімі - көзкөрген замандастары мен кейінгі ұрпақтар үшін ешқашан төмендемейтін шығармашылық ұстанымның (творческое кредо) биік межесі болып қалатыны айдан анық! Сахнадағы алғашқы қадамынан бастап, соңғы сәттеріне дейін шығармашылық ізденісін тоқтатпаған, өнерге деген адалдығынан айнымаған актер екенін баршаға паш етіп кетті.

Мен Төкенді театр студиясындағы студент кезінен актерлік өнерге қызығушылығы мол, білуге құмар, еңбекқор жан ретінде білетінмін. Алғашқы қойылымдарымда ол ойнаған: О.Бөкейдің «Текетіресіндегі» - Ақтан-ІІ, Р.Сейсенбаевтың «Түнгі диалогындағы»- Қобыланды рольдері арқылы шығармашылық мұраттастығымыз басталды. Өзіне берілген қандайда роль болмасын тереңінен талдауға, өз жанынан детальдар тауып байытуға, білмеген-түсінбегендерін сұрауға дайын тұратын. Сондықтан болар режиссерлар Төкенмен жұмыс істеуге құмартып тұратын. Өзекең(Мәмбетов) бастаған көптеген режиссерлардың әртүрлі жанрдағы трагедиядан бастап, сатиралық қойылымдарында басты кейіпкерлерді сомдады. Ш.Құсайыновтың «Алдар көседегі»- Шораяғы қазақы аңқаулығы мен арамдығы қатар жүретін клоунадаға тән іс-әрекетке ие күлкілі кейіпкер болып шықты. Б.Майлиннің әңгімелері бойынша жасалған Қ.Ысқақтың «Сабатажж!!» комедиясындағы «Шаш ал десе бас алтын» әпербақан шолақ белсенді Құрымбайдың сатиралық бейнесі арқылы мансапқорлық, сатқындық, екіжүзділік, топастық жайлаған

қоғамдағы ұраншыл дүмшелердің өлік аттайтын әдеттерін тереңінен ашып, гротеск дәрежесінде көтеріп көрсете білді. Гротеск – сахналық бейнені мәнерлеп жеткізудің шегі, мазмұнның ең терең, ең қымбат мәнінің сахналық көрінісін жүзеге асырудың дәл табылған, кезкелген актердің шамасы келе бермейтін тәсіл. А.Қадыров өзінің «После третьего звонка...» кітабында: *«Беспорной удачей в спектакле стал образ Курымбая в виртуозном исполнении актера Т.Аралбаева. Актер с упоением использует в своей игре все, что предлагает автор и режиссер. Легкий гиперполизм грима, пластика строго выверенных движений и жестов создают сочетание комизма и монументальности»*-деп жазады.

Н.Әбуталиевтың «Өттің дүниесіндегі»- Перовский қазақ даласына жүргізіліп жатқан империалық саясаттың қанды қақпанын жүзеге асырушысы ретінде шешім тапса, С.Мұқановтың «Мөлдір Махаббатындағы» -Жақыпбегі (Міржақып Дулатовтың прототипі) «Алаш» көсемдерінің күрескерлік сипатын көрсетсе, А.Сүлейменовтың «Кегіндегі» -Бетайы жан амандығы үшін арын да, барында сатар қорқақ жан ретінде сомдалды. Мәмбетов қойған Савин мен Ташеновтің «Көшеде жүрген пақырды, әкім бол деп шақырды» атты эксцентрикалық комедиясындағы Нұртаза бейнесі мансап үшін барын да, арын да салар пендешілікті паш етті. Әзірбайжан Мәдиұлы «Ғасырдан да ұзақ күн» қойылымын біздің театрға қоярында, Едіге ролін Әнуар Молдабеков пен Әнуар Боранбаевқа беруді ойластырып жүрген еді. Бірақ, Молдабеков бақилық болып, Боранбаев науқасына байланысты ойнай алмайтын болып қалды. Әзекеңнің үміті үзіле бастады. Спектакльдің екінші режиссері болып жүрген мен: «Едігені актер Т.Аралбаевқа тапсырайық, мен жұмыс жасап, соңынан сізге көрсетейін!»-деп, келісімін алдым. Вахтангов театрына арнап жасаған орысша инсценировкасын қазақшаға аударып, қайта қарауды маған тапсырған болатын. Ондағы «космос» туралы сахналарын алып тастадым да: *«Ондағы ойды финалдағы ракетадан қашқан Едіге арқылы беруге болады»* - деп едім, келісе кетті. Қойылымды қайткен күнде де Вахтангов атындағы театрда қойған спектаклінен өзгеше болуына көп күш салдық... Төкен екеуіміз уақытпен санаспай жұмыс жасадық, екеуіміздің де қан мен теріміз қатар төгілді. Зәрипаның кетіп қалғанын естіген сәттегі Едігенің Қаранарды сабайтынын, атан түйенің бас бермей Едігені сүйрейтін көрінісін ойлап таптық. Көріністен көрініске

өткен сайын ыңылдап, Ақтамбердінің өлеңдерін айтып жүруі Едіге бейнесінің көркемдік тұтастығына себеп болды. Қазағаттың мәйітін Ана бейітіне жерлей алмаған сәтіндегі өксігін тия алмай жылайтын сәттері көрерменіді бей-жай қалдырмайтын. Едігенің Әбутәліптың (Т.Жаманқұлов): *«Сенің Үкібалаң әніші екен-гой!»*- деген сұрағына: *«Енді қалай ойлайсың!?. Аралдың қызы-гой!»*- деген, тұстарында кереметтей мақтанышпен айтатын. Біз әйелі Гүлмаранды меңзеп тұрғанын біліп, күлетінбіз. Төкеннің осындай санқырлы сипатқа толы жанкешті Едігесін көрген Әзкеңнің үміті қайта жанды. Қойылымның премьерасы күні Ғазиза апай: *« Азик, бүгінгі спектаклің Москвадағы қойылымыңнан көш ілгері. Сәтті қысқартулар мен шешімдер табылған. Ульянов мықты актер екені рас, бірақ біздің Төлеубек одан кем емес, тіпті кей тұста артық!»*- деп, жоғары бағасын берді. Ташкентте өткен «Наурыз» фестиваліне барар жолда автобус бұзылып, екі тәулік ұйқы көрмей, әрең жете сала спектакль ойнауымызға тұра келді. Қазылар алқасы театр артистерінің жанкешті әрекетін ерлікке балап, қойылымға «Актерлік ансамбль үшін» жүлдесін және Төлеубекке «Ең үздік ер адам бейнесі үшін» жүлдесін берді. «Кориоланды» қоярда да «редакторлық» жасауды және Кориолан роліндегі Төлеубекпен жұмыс істеуді тағы маған тапсырды. Өз басын өлімге тігіп, жанын шүберекке түйіп қорғап қалған қаласынан қуылуы Кориолан (Кай Марции) үшін орыны толмас өкініш, ызалы кек. Парыз бен қарыздың себептерін ашу, оны бүгінгі күнмен астастыру жолындағы ізденістеріміз жеміссіз болған жоқ. Софоклдың "Эдип патшасындағы" Эдип, Шекспирдің "Юлий Цезаріндегі" -Октавий, "Гамлетіндегі"- Клавдий, Чеховтың "Сүйікті менің ағатайымдағы" - Серебряков, М.Булгаковтың «Жендеттеріндегі»-Муарро, М.Байджиевтің «Қалыңдық пен күйеуіндегі» - жігіт, У.Гаджибековтің "Аршын-мал аланындағы"- Сұлтанбек, Б. Брехтің "Пері қатынындағы"- Полковник, И.Ғайыптың «Естайдың Қорланыдағы»- Естай, т.б. бейнелері актердің кең ауқымды дарын иесі екендігінің кеплі. М.Байсеркеұлының «Абылайдың ақырғы күніндегі» -Бұқар жырауобразы туралы Б.Құндақбайұлы өзінің «Заман және театр өнерінде» кітабында: *«Т.Аралбаевтың жырауы ханның қас-қабағын мүлт жібермей бағып отырады, сөзінің астарына көбірек үңіледі. Орындаушы бет-әлпетіндегі жанды өзгерістер, дауыс үнінің құбылып отыруы, кейбір ширақ қимыл-*

*қозғалысы кейіпкер әлемін осылай өзінше пайымдаудан, өзінше тұжырымдаудан туган»-деп баға береді.*

Менің даталы мерекелерге арнап жасалған қойылымдарының барлығына қатысып, өзінің азаматтық ұстанымын көрсетуден жалыққан емес. Өнер академиясының «Режиссура» бөліміне оқуға түсіп, дипломдық жұмысын бирмалық Аун Лидің «Рикша» романының мен жасаған инсценировкасы бойынша қорғады. Режиссер ретінде біздің театрда В.Смеховтың «Мың бір түн» мюзиклін, тағы Е.Обаев пен бірлікте бірнеше спектакльдер қойды.

«Мені қасыңа алып, шәкірт тәрбиелеуге үйретші» -деген өтінішін жерде қалдырмай, 1993-жылдан бастап Төлеубекті ұстаздыққа тарттым. Сахна өнерінде жинақтаған тәжірибесі мен білімін шәкірттеріне беруге аянбай тер төкті. Үйрете жүріп, үйренуден жалықпады. Ұстаздық – ғылым, әрі өнер. Құрғақ сөзбен, қатып қалған теориямен өнер туындысы дүниеге келмейді. Құпиялы сырға толы сырбаз өнер – дарын мен талғам, білім мен біліктілік ұштасқан жерде туады. Өзге өнердің түрлері сияқты ұстаздықтың да өз құпиясы болады. Ұстаздық кереметтей төзімділікті, ұстамдылықты, сыйластықты, сенімді, кейде қаталдықты қажет етеді. Көбіне ұстаздың барлық жағдайда мейірбандылық пен юморға бейім болғаны абзал. Мейірмділік шәкіртті ой мен әрекет еркіндігіне баулыса, юмор өз кемшілігіне сын көзбен қарауға тәрбиелейді. Міне, Төлеубек ұстаз ретінде осы талаптар үрдісінен көрінуге көп күш салды. Сондықтан шәкірттері де қамқор ағасындай, сырлас әріптесіндей бағалап жақсы көрді. Ұстаздық - шәкірттің дарын табиғатын тани біліп, оның суреткерлігіне жол көрсетіп, бағыт беру. Терезесі тең әріптес ретінде қарап, тұлғалық қасиетін тәриелеу. Өнердегі тазалыққа баулу. Театр – Жаратқанмен сұхбаттасуға мүмкіндік беретін ғажайып әлем. Жан тазалығына (катарсис) бөлейтін қасиетті орын. Ізгілік жайлы уағыз айтылар - мешіт. Ұстазы жоқтың – ұстанымы жоқ. Ұстанымы жоқтың – мұрат қылып ұстары жоқ. Төлеубектен дәріс алған шәкірттері республикамыздың барлық театрларында жемісті еңбек етуде.

Сонымен қатар, "Аждаһа жылы", "Шоқан Уәлиханов", "Азиат", "Қыз жылаған", "Шегіртке", "Көшпенділер", "Рекэтир", "Періште", "Мұстафа Шоқай", "Астана – любовь моя", "Жаужүрек мың бала", "Ликвидатор"

және басқа фильмдерде негізгі рольдерде ойнап, өзіндік із қалдырды. Т.Теменовтың «Біздің қаланың ханзадасы» фильміндегі Қасымхан ролі үшін Шанхайдағы халықаралық фестивалде «Ең үздік ер адам бейнесі» үшін берілетін жүлдеге ие болды.

*«Тәрбиелі адам – қашанда қарапайым»* - деп, Марк Лукан айтпақшы Төкен өте қарапайым, жұмысқа деген жауапгершілігі жоғары жан еді. Соңғы кездері денсаулығының сыр бергеніне қарамай күнде сабаққа келіп жүрді. Менің: *«Больницаға жатып емдел!»* - дегенім де, *«Сессияны өткізіп алып, больницаға жатармын»* - дегенін жауабына қарамай: *«Ол жағын уайымдама, емтихандарын өзім өткіземін. Сен бүгіннен қалмай жатып, емдел!»*- деп, қайтарып жібердім. Сонан кейін телефон арқылы хабарласып тұрдық... Қайран Төкен-ай!.. *«Өлмес іс тындырғандардың өлімі қашанда мезгілсіз келеді»*- Гай Плинидің айтқаны рас болғаны ма?!. Қалай болса да шығармашылықты мұрат еткен жан өлмек емес! Азаматтық биігінен құламауы керек! Өзі жасап кеткен туынылары арқылы өмірін жалғастыра беретіні заңдылық!

Бар саналы ғұмырын киелі сахна өнеріне арнап, «театрымыздың Қаранары» атанған Төлеубек Мұхамеджанұлы – біздің Төкен адалдығы мен тазалығынан еш айырылмаған азамат, АКТЕР деген атқа лайық бола білген дарынды жан еді!

## **ЕСМҰХАН ОБАЕВ РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ КЛАССИКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРДЫҢ САХНАЛЫҚ КӨРІНІСІ**

**Кажнабиева Б.А.**

«Серпер» Жастар одағы сыйлығының лауреаты  
«Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының меңгерушісі

[78bayan@mail.ru](mailto:78bayan@mail.ru)

**Орынбасарова А.Қ.**, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының ұстазы, өнертану магистрі, [musicaltheatre22@mail.ru](mailto:musicaltheatre22@mail.ru)

**Андатпа:** Бұл мақалада Қазақстан Республикасының Халық артисі, режиссер, профессор Есмұхан Несіпбайұлы Обаевтың режиссурасындағы классикалық шығармалардың сахналық көрінісі мен қазақ театры даму тарихына, сахна өнеріне қосқан еңбектері қарастырылған.

**Аннотация:** В данной статье рассматривается постановка классических произведений в режиссерской деятельности народного артиста Республики Казахстан, режиссера, профессора Есмукхана Несипбаевича Обаева, его вклад в историю развития казахского театрального и сценического искусства.

**Resume:** This article examines the staging of classical works in the directorial activity of the People's Artist of the Republic of Kazakhstan, director, Professor Esmukhan Nesipbaevich Obayev, his contribution to the history of the development of Kazakh theatrical and scenic art.

Қазақ театрының тарихында сахна өнеріне ерекше үлес қосқан режиссерлердің бірі Қазақстан Республикасының Халық артисі, «Тарлан сыйлығының», «Парасат» және «Барыс I», «Барыс II» ордендерінің иегері, профессор Есмұхан Несіпбайұлы Обаев. Театр өнеріндегі еңбектері мен ізденіс жолдары, шығармашылықтағы саналы ғұмыры кейінгі ұрпаққа өнеге болып келе жатқан тұлға. Ұзақ жылдар бойы көрермендердің ыстық ықыласына бөленіп, олардың эстетикалық көзқарасының қалыптасуына және рухани азықтануына елеулі еңбек сіңіріп келе жатқан режиссер.

Режиссура – ең күрделі мамандықтың бірі. Режиссер өзіндік ой қиялымен драмалық шығарманы талдап түсіндіре отырып, пьесаны таңдап алған сәттен бастап, оның пластикалық және сахналық айқындылығын көруі тиіс. Сонымен қатар, ол спектакльдің көркемдік мазмұнын, оның сыртқы пішінін табумен бірге, сахна кеңістігінде орындаушылардың мизансценалық орналасуын анықтайды. Спектакльге қатысушылардың күш-жігерін бір мақсатқа жұмылдырып, кейіпкерлер өмір сүрген орта мен тарихи жағдайды мүмкіндігінше дәл, шынайы бейнелеу режиссерден үлкен білімділікті талап ететін, әрі – биік талғамды, интеллектті, іздемпаздықты, үнемі даму мен жаңарып отыруды, интуициялық тұрғыдан көрегенділікті талап ететін мамандық. Сонымен қатар режиссура – елдің өмірінде жүріп жатқан мәдени, әлеуметтік өзгерістермен тығыз байланысты. Себебі көрерменге қазіргі таңдағы актуалды тақырып аса қызықты. Режиссердің жасы қаншаға жетсе де, заманауи көзқарастан ажырамауы, қоғам тынысын дөп сезінуі, өзі айтар

идеясының биік талғамда болуы шарт. Қазіргі таңда қазақ режиссурасы дамыған, дүние әлем таныған - режиссура. Кәсіби режиссураның басы Жұмат Шаниннен басталып, ұлы ұстаз Асқар Тоқпанов, Бәйтен Омаров, Әзірбайжан Мәмбетов одан кейін Райымбек Сейтметов, Қадыр Жетпісбаев, Шапай Зұлқашев, Жақып Омаров, Маман Байсеркенов және Есмұхан Обаев. 1960ж Қазақстанда режиссура кенже қалған, дамытуды талап ететін мамандық деп таныған, сол кездегі қазақ режиссурасының ту ұстаушысы, режиссер Асқар Тоқпанов әр облыс, ауыл түкпірлерерінен болашақта қазақ өнерін биікке көтеретін жас таланттарды іздестіріп, қазіргі Райымбек ауданы Кеген аулына барған сапарында, мектеп бітіруші Есмұхан Несіпбайұлын іріктеу тәртібінен өту кезінде, дүниетамы мен болмысын тап баса анықтап, өнерге қарай бет алуына себепші болды. Сол жылы күзде Есмұхан Несіпбайұлы Қазақтың мемлекеттік Құрманғазы атындағы консерваторияның театр факультетіне режиссура мамандығы бойынша, профессор Абрам Львович Мадиевскийдің класына қабылданып өнер бәйгесіне қосылды. Сол кездегі ұстаздарының артқан үмітін ақтап, қазіргі таңға дейін қазақ профессионалды театр өнерінің өркендеп, биікке көтерілуіне үлкен үлесін қосып келеді.

Оқуды үздік бітіріп шыққан Есмұхан Несіпбайұлы алғашқы режиссерлық қадамын «Ромео мен Джульетта» (Шекспир), «Әке тағдыры» (Б.Жәкиев), «Жомарттың кілемі» (Ә. Тәжібаев) қойылымдарымен Қарағанды облыстық С.Сейфуллин атындағы театрында бастады. 1968 жылы жас режиссер шеберлігін шыңдай түсу үшін Қазақстанның мәдениет министрлігі коллегия алқасының шешімімен Мәскеудегі М.Горький атындағы академиялық драма театрына (МХАТ) қоюшы режиссер – стажер мамандығы бойынша екі жылдық жоғары курсқа жіберілді. МХАТ-та КСРО халық артистері, профессорлар М.Н.Кедров пен И.М.Раевскийден дәріс алып, олардың «Ревизор» (Н.Гоголь), «Сүйікті алдамшы» (А.Тур) қойылымдарында режиссер – стажер болып тәжірибе жинады. Бар алған білімін елінің игілігіне жұмсауды мұрат етті, әрі сол мақсатына жетті де. Қоғамдық-әлеуметтік мәселелердің көбеюіне байланысты театр өнеріне түсетін жауапкершілік пен салмақтың да артары сөзсіз, осы тұсқа келгенде, Есмұхан Несіпбайұлы сахналаған қойылымдары көрермендерді патриоттық, ұлттық, отаншылдық рухта тәрбиелеу жолындағы әсері мол болып келеді. XX ғасырдың басында қазақ сахнасына орыс драматургиясының келуі ерекше құбылыс болды десек те болады, себебі енді ғана қаз басқан біздің кәсіби театр өнері орыс драматургиясымен

танысып соларды үлгі тұтуы үлкен мектеп болды. Қазақ театры тарихынан орыс классиктерінің қазақ сахнасына келуі 1919 жылдан бастау алғанын білеміз. Осы жылдан бастап еліміздің талантты актерлері мен режиссерлері төл туындыдан бөлек шет ел шығармасын сахналауда тәжірибелерін молайта түсіп, өнерде тыныстарын кеңейте берді. Есмұхан Несіпбайұлы Обаев, өнер жолында батыс, орыс, қазақ классиктері жазған шығармаларға көбірек барды, орыс классигі Н.В.Гогольдің «Ревизорын» Семей облыстық Абай атындағы сазды драма театрында және М.Әуезов атындағы ұлттық драма театрында сахналап көрермендер қошеметіне бөленді. Ұлттық және дүниежүзілік классикалық туындылар: «Манастың ұлы Семетейді» Қырғыз мемлекеттік академиялық драма театрында, М.Әуезовтың «Қарагөзін» Ош облыстық драма театрында, «Абайын» Ыстықкөл облыстық драма театрында, М.Ғаппаровтың «Тұзды шөлін», Қ.Шәмиевтің «Құрманбек» пьесасын Қырғыз мемлекеттік жасөспірімдер театрында сахналады. Сондай – ақ, еліміздегі орыс, кәріс театрларында қазақ драматургтарының пьесаларын сахналады. Қазақ халқының мәдени тарихынан маңызды орын алған қойылымдары да аз емес, олар К.Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрында А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абай» операсын, Е.Рахмадиевтің «Қамар сұлу» операсын, Б.Қыдырбектің «Қалқаман - Мамыр» операларын қойды. М.Әуезов атындағы ұлттық драма театрында: М.Әуезовтың «Айман - Шолпанын», «Абайын», Н.Гогольдің «Ревизорын», Т.Нұрмағанбетовтың «Ескі үймен қоштасу», Ә.Әмзеұлының «Қара кемпірін», Д.Исабековтың «Жажүрегін», Л.Толстойдың «Анна Каренинасын» сахналап театр репертуарларына қосты.

Есмұхан Несіпбайұлы сахнаның көркемдік құралдарын заманауи немесе ескі деп жіктемейтін, өз ойы, идеясын спектакльдегі мұратын актер ойыны арқылы зерделететін режиссер. Есмұхан Несіпбайұлы «Мен режиссерлік әлем – жәлемнен гөрі актердің жан дүниесіне үңіліп жұмыс жасағанды жақсы көремін. Маған актердің ішкі сезімін ашу, логикалық болмысын зерттеу қызығырақ. Себебі бүгінгі зиялы көрерменге зиялы актер керек. Сахнада актердің жан дүниесіндегі азаматтығымен қатар бүгінгі күннің көтерілер мәселесі салтанат құруы тиіс» - дейді берген сұхбатында. Есмұхан Несіпбайұлы осыған дейінгі шығармашылығында экспериментальдік қойылымдар қойған емес. Ұлт философиясын, жанын, әні мен музыкасын терең түсінетіні қойған қойылымдарынан бірден көрінеді. Классикалық шығармаларындағы мизансцена қолдану тәсілі дәстүрлі үлгіге бейімделеді. Есмұхан Обаев спектакльді ірі полотно етіп

қоюдың шебері десек жаңсақ айтпаймыз. Оған қазіргі кезде Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театрының репертуарында жүріп жатқан М.Әуезовтың «Абайы», «Айман - Шолпаны», Д.Исабековтың «Жаужүрегі», Л. Толстойдың «Анна Каренинасы дәлел бола алады.

Есмұхан Несіпбайұлы, сонымен қатар ұзақ жылдар бойы қазақтың профессионалды театр өнеріне кадрлар дайындаумен өлшеусіз еңбек етіп келеді. Режиссер әрі ұстаз, профессор Есмұхан Несіпбайұлы Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында «Театр өнері» факультетінің «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасында «Драма театры және кино артисі» және «Музыкалық театр артисі» мамандықтары бойынша ұзақ жылдар бойы шәкірттер тәрбиелеп келеді. Профессор алғашқы сабақ күнінен бастап шәкірттеріне оқыған дәрісінде: «Театр деген адамтану, адам жанын зерттеу», «Жақсы адамнан ғана жақсы актер шығады», «Алдыменен адам бол, сосын актер боласың», «Алла не берсе де, ниетіңе береді» деген сөздері, оқушыларының санасында өмір бойына қалатыны сөзсіз. Ұстаздың шәкірттерін өз мамандығының шебері және адалдық пен адамгершілік, патриоттық, ұлттық, отаншылдық рухта тәрбиелеуді мақсаты еткені, қазіргі өнер кеңістігінде, үлкен додаларда бәйгенің алдында келіп жүрген шәкірттерінен көрініп тұр. Ұстаз алдына келген тәлімгерді тәрбиелемеуі керек, оған үлгі бола білуі тиіс деген қағидамен жүретін ұстаз еңбегінің қарымды болары сөзсіз. Осыдан 22 жыл бұрын 2000 жылы Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының студенттері бітіруші курс, Есмұхан Несіпбайұлы шеберханасының 4 курс түлектерімен Солтүстік Қазақстан облыстық С. Мұқанов атындағы сазды драма театры ашылды. Міне дипломдық жұмысы бір елге театр ашуға жарағаны, бұл ұстаздың биік деңгейінің көрсеткіші. Бүгінде, профессор Есмұхан Несіпбайұлы тәрбиелеген шәкірттер қазақ театр өнерінің тұлғалы шығармашылық биігіне көтерілген. Мысалы: Қазақстанның халық артистері Д.Жолжақсынов, Ш.Ахметова, Т.Мейрамов, Д.Тұранқұлова, Д.Жанботаев, Ғ.Әбдінабиева, Б.Жанғалиева, сондай-ақ Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері Б.Айтжанов, Е.Дайыров.

Өз мамандығының шебері Есмұхан Несіпбайұлы шығармашылықпен бірге ұзақ жылдар бойы басшылықты қатар ұстаған өнер иесі. Мәдениет министрінің орынбасары, Т.Қ.Жүргенов атындағы театр және кино институтының - ректоры, Қазақстан мәдениет комитетінің - төрағасы, театр директоры қызметтерін абыроймен атқарды. Табиғатында

көшбасшылық қасиеті бар тұлға, шығармашылық ізденістері мен ұйымдастырушылық толассыз еңбектері өз нәтижелерінен көрсетті.

### **Пайдаланған әдебиеттер тізімі:**

1. Попов А. Художественная целостность спектакля. – М.: 1979г.
2. Эфрос А. Профессия: Режиссер: («Репетиция-моя любовь»). – М.: Искусство, 1979г.
3. Әйгілі адамдар сериясы. Режиссер Есмұхан Обаев «Өнер», 2020
4. Обаев Е. Бәрі... бәрі... есімде.- Балауса баспасы ЖШС, 2019
5. Есмұхан Обаев. Алматы: 2011ж.
6. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. – Алматы, Өнер, 1981ж.

## **ЗАМАНАУИ РЕЖИССУРАНЫҢ КӨРЕРМЕНГЕ ӘСЕР ЕТУ ӘДІС ТӘСІЛДЕРІ**

**Санқайбаева Райхан Құсманбекқызы,  
Ақмолда Дулыға Досмухамбетұлы,**

Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының оқытушылары. Хат алмасу үшін мекенжай:  
email: rkskamh1@gmail.com, ұялы телефон: 87083193790

**Түйін:** Бұл мақалада театр мен көрерменнің арасындағы қарым-қатынасы туралы айтылады. Театр қоғамға әсер ету құралы болып табылады. Осы қарым-қатынасқа кедергі келтіретін бірқатар мәселелер анықталады.

**Кілт сөздер:** Театр, театрдағы үдеріс, көрермен, режиссер, актер, сын, эмоция, өнер.

**Аннотация:** В статье рассказывается о взаимоотношение театра со зрителем. Театр способен воздействовать на общество. Обозначен ряд проблем, которые припятсвуют данному взаимоотношению.

**Ключивые слова:** Театр, театральный процесс, зритель, режиссер, актер, критика, эмоция, искусство.

**Abstract:** In the article it is told about the relationship between the theater and the viewer. The theatre is able to influence society. A number of problems are identified that hamper this relationship.

**Key words:** Theatre, theatrical process, viewer, director, actor, criticism, , emotions, art.

«Театр өнері» өмір шындығын сахнада эмоционалды және бейнелі көрініс ретінде адам қабылдайтын біздің айналамыздағы объективті әлемді, көзге көрінетін, естілетін және сезімталдықты көрсетеді. Театр - қоғамның көңіл-күйінің түрлі реңктерін жақсы білетін ерекше өнер түрі. Сонымен қатар қазіргі қоғамда театр әлеуметтік идеяның агенті бола алады және сол уақытта әлеуметтік зерттеу құралы ретінде қоғамның әлеуметтік құрылымындағы өзгерістерді, заманауи адамдардың ақыл-ойын, жай-күйін насихаттаушы. Екінші жағынан, эстетикалық бейне жасау арқылы адамдардың рухани өмірін бейнелейді. Театр - көрермен, тыңдаушы, оқырман, яғни өнерді қабылдайтын аудиториясыз болмайды. А.Н. Толстойдың бір мақаласында: «Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, народ, человечество» [1, С. 63.]. Өнер туындысы тәуелсіз болса да, театр тынысы оның көрермендермен өзара қарым-қатынасы арқылы туындайды. «Театр өнері» - режиссердің қойған туындысы - спектакль арқылы көрермен арасындағы қарым-қатынас құралы болып табылады [2, С. 366.]. Заманауи спектакльдер өмірде туындаған қайшылықтарды көрсетеді, ол адам мен қоғам арасындағы жаңа қарым-қатынасты бейнелейді. Театр ерекше нағыз шындықты айтып, кейде «рухтандыратын » ерекше өнер түрі ретінде де бөле айта аламыз және көрерменге эмоциялық жағынан әсер ете алатын және көрерменнің көркем бейнелерді түсіну қабілеттілігін метафоралар мен жасырылған астарлы нышандарды түсіну мен оқып білу қабілетін ашады. К. Маркс. «Суреткер мен көрермен арасында күрделі диалектикалық өзара әрекеттесу бар: шынайы суреткер жұртшылыққа «бейімделмеуі» керек, бірақ оны өзінің талғамына, өмір көзқарасына икемдеп, бір сөзбен айтқанда, басқаруға тырысу керек» - дейді [3, С. 79–93.].

Театр мен көрерменнің рөлі туралы айтатын болсақ театр туралы өзекті теориялық пікірталастарда өзекті орын алатын мәселе. Көрермендер болмысын қайта ойластыру, атап айтқанда, спектакльді коммуникация кеңістігі ретінде жаңа түсініктің нәтижесі болып табылады. Актерлар өздерінің қойылымға қатысуымен және рөлді орындауымен көрермендерге әсер етеді, ал көрермендер өз реакцияларын ұсыну арқылы актерлардың ойынына әсер етеді.

Э. Фншер-Лнхте, Х.-Т. Леманның заманауи теориялары қойылымның жаңа "антропологиялық" түсінігін ұсынады. Спектакльдің идеясынан әдеби немесе көркем туындыға ұқсас шеңберде жасалған шығарма ретінде бас тартуды ұсына отырып, теоретиктер спектакль туралы актерлер мен көрермендердің кездесуі туралы тезис ұсынады. Мұндай оптика көрерменнің фигурасына және оның шығармашылық рөліне ерекше көңіл бөлуді білдіреді. Көрерменнің серіктестік рөлін сипаттау талдаудың жаңа санаттарын енгізуді талап етеді. Көрермен жайлылығы ұғымын енгізу ұсынылады. Дәстүрлі театр коммуникациясындағы көрермендік жайлылықты (ол режиссерлік қатынас мағынасының қол жетімділігіне қамқорлық жасауға негізделген және шын мәнінде көрерменге қамқор болып табылады) және көрермен бостандығы идеяларымен, қойылымда қалдырылатын ашық кеңістікпен және көрерменге әсер етудің күшті құралдарынан бас тартумен байланысты заманауи қойылымдардағы көрермендік жайлылықты ажырату қажет. Көрермен үшін қолайлы эксперименттік спектакльдің мысалы ретінде Хайнер Геббельстің "Макс Блэк немесе Басын қолмен көтерудің 62 тәсілі" спектаклі қарастырылды. Геббельс баратын стратегиялар (қарқынды бақылау мен өзін — өзі бақылауға "ғылыми" экспериментке шақыру; басқа тұлғаның фигурасы және онымен өзара іс-қимыл әлсіреген күнделік формасына жүгіну; денесімен ерекше жұмыс істеу және т.б.) - авторлық, олардың үйлесімі бірегей. Алайда, өзінің қайталанбастығымен олар заманауи театр коммуникациясында көрермен жайлылығы категориясымен жұмыс қалай жүретінін жарқын және көрнекі мысал ретінде қызмет етіп көрсетеді [4,С. 146-178].

Бүгінгі күнгі театр режиссурасына келсек, оның ерекшеліктерінің бірі - демократиялық өткір әлеуметтік бағыт-бағдар болып табылады. Себебі бүгінгі театр - қазіргі қоғамға барлық адамзатқа арналған, күрделі мәселелерді көтеру және түсіну жолы болып табылады, бірақ міндеті тәрбиелеу емес. Қазір театр өз аудиториясын сәнмен ерекше әсермен оңай жеңіп, тарта алды. Қазіргі таңда сән яғни мода өмірдің ажырамас бөлігі болып табылады. Бұл үрдіс барлық салада қолданылады. Заманауи спектакльді қоюшы режиссерлардың негізгі міндеті мен мақсаты эстетикалық және көркемдік әдістер арқылы менталды деңгейде әлеуметтік өзекті мәселелерді шешіп, өзімізді өзімізге спектакль кейіпкері ретінде сыртымыздан көруге мүмкіндік беретіндей. Жаңа әлемнің режиссурасы көптеген көркемдік шешімдері арқылы барлық үстірт, сахнаға керек емес артық заттардан арылып, тек шынайы, шыншыл,

органикалық театр қалыптастырып келе жатқаны анық. Себебі дәл бүгін қазақ режиссурасы жаһандану заманына бірден секіреміз деп тығырыққа келіп тірелді. Сондықтан қазақ театрына тән жаңа режиссуралық жол іздеуге мәжбүрлік етті. Дәл қазір шет ел спектакльдерінен ұрланған жұмыстардың көптігі дұрыс, практикада барлық бағыт-бағдарды сатылап жасап көрсек өз артықшылығымызбен ерекшелігімізді түсінуімізге көмектесері анық. Қазіргі сыншылардың айтуынша, заманауи режиссерлардың кемшілігі мен артықшылықшылығы да бар, соның басым жағын айта кетсек бүгінгі күнгі режиссура; мысал ретінде, айтсақ Гамлеттің бұрын-соңды күмәнданған «Быть или не быть» сұрағының жауабын қазіргі режиссердың нақты батыл шешімдермен шешетінін байқаймыз. Сахнада жылдан-жылға қалыптасқан автордың ремарка сипатынан шықпайтын штамп образдарды өзгерту үшін актерларға бағыт-бағдар берерде бүгінгі күнге актуалды мәселені көтеру арқылы бұрынғы жаттанды эмоциялармен бағалауларды өзгертуге мән беруде. Режиссура театрдың өзгеруіне түбегейлі қатысты және заманауи театрға жаңа жаңалықтарды енгізу мен шығармашылық тәсілін кеңейтуде сатылап өсіп келе жатқандығының көрнісі.

Классикалық шығармалардың мәселесі бүгінгі күні де өзекті, сондықтан жаңалап қоя беретініміз анық. Сондықтан бүгінгі режиссураның артықшылығын осыдан бастасақ:

- Театр эпоха, костюм, декорацияға тәуелді емес. Музейдегі экспонат сияқты спектакльдер былайша айтқанда сәннен шыққан.

- Алдыңғы планға адам құндылықтары мен көрерменнің назарын аударатын артық атрибуттарсыз таза актерлық жұмыспен режиссердің негізгі идеясы.

- Кейіпкерлері: Автор жазған ремаркасынан аса отырып құбылтады, бүгінгі қоғамдағы адамдардың мінез құлқы сол баяғыдағы адамдардан еш өзгеріп кетпейді. Адам тағдыры, адам болмысы – ол әр заманда бірдей. (Мысалы: «Қарагөз» спектаклі – Мөржан кейіпкерін айтуға болады. Ф. Молдағали. Неліктен Мөржан дәу болу керек? Сыртқы бейненің бұған еш қатысы жоқ. Яғни қалыптасқан стереотиптерді бұзу тек жастардың қолынан келеді, ескіге жаңа көзқарасты әкеле алады. )

- Ескіден жаңа дүние жасау.

- Бүгінгі режиссерлардың спектакльдері телевиденье мен интернет желісі дамыған заманда, заман талабына сай бәсекеге түсе алады. (Кейде шоу жасапты деп үлкендер кінәлап жатады. Яғни 21 ғасырда тек сөз

әрекетіне құралған спектакльдердің сұраныста жоқ екенін мойындаудан басқа амалымыз жоқ.

- Бүгінгі режиссер қандай материал болсада жұмыс істей алады. 21 ғасырдың режиссері сөзсіз драматургия, пластикалық спектакльдерді де, драматургиясы дұрыс емес, тек идеясы ғана бар пьесалар менде қойылым қоя береді. Режиссердың көзқарасымен пьесаның жетпей тұрған тұстарын толықтыруларымен спектакльдер дүниеге келіп жатады. Жақсы жазылатын жаңа драматургия бар, бірақ жетіспейтін тұстары көп. Режиссер үшін басты нәрсе - идея, терең мағына, драматургия бола бермек, бірақ қазір олар «жаңа көрерменге» бағытталған. Себебі өнер синтезінің ақпараттық технологиямен өзара әрекеттесуін зерттеу, қазіргі заманның сөзсіз үрдісі болды, әсерлеу өнерінің (зрелищное искусства) жаңа формалары мен мазмұнын құруға, жаңа мәнді енгізуге және жоғалғандарды қайта жаңғыртуға мүмкіндік береді. Жаңа технологиялардың әртараптандырылған палитрасы театрға шектеусіз еркіндікті таңдауға мүмкіндік береді. Әрқайсымыздың санамызда театр залының қалыптасқан атмосфералық ерекше әсіреленген бейнесі бар: барқыттан тігілген ауыр перделер, хрустальды шамдар, сурет салынған арт төбелер мен бай костюмдер болса, ал қазір барлығы минимализмге көшкен.

Осылайша, театр сынға ұштасып, көрерменнің театрлық талғамының өзгеруіне әсер етті. Бірақ, бүгінгі күні, театрлық үдерісте режиссура көзқарастардың, құндылықтардың, дәстүрлердің дигродациясы болып көрінеді. Ол бір жағынан үйреніп қалған сара жолы бар қалыптасқан режиссураның күрт өзгеріске ұшырауына да байланысты қабылдау ауыр болды. Сонымен қатар қазіргі таңда классикалық қойылымдар режиссердың түсінігінде эксперимент жасауға деген құштарлық пен өнерде жаңашылдық жасаудың жолы ретінде жиірек кездеседі. Мысалы: Қуыршақ театрының сахнасында режиссер Дина Жұмабай қойған Шекспирдің "Ромео Джульетта" спектаклі біраз дау тудырғаны рас. Балалар театрында эротика элементі бар хорияграфиялық қойылымды көрермен қабылдай алмады. Бұл қойылым еркін махаббатты насихаттап, жас көрерменнің санасына осындай қылықты өмірде де бастан кешіруге шақыратындай. Қазіргі таңда режиссура арқылы көбінесе көрерменнің азаматтық әлеуметтік сезімдері мен ақыл-ойына емес, эмоцияларына бағытталатыны мәлім. Көбінесе осы эмоциялар ойын-сауыққа, жеңіл контентті көрерменнің назарын аударатын күмәнді көркемдік мазмұны бар спектакльдерді тудырады. Станиславский «Театр

міндеті - мәңгілік ақиқатты қайта жандандыру ...» - деп айтқан [5, С. 135–147.]. Осылайша, театр заманауи экономикалық шындықта өмір сүруге мәжбүр болғандықтан, халықтың мүдделеріне бейімделіп, балаларға арналған театр өнер тұжырымдамасын бұрмалап, ересек тұлға көретін дүниелерді шығарып жатыр. Театр ол кино емес, театр ол шарттылық. Болашақ көрерменімізді кішкентай кезінен осы сынды қойылымдар мен тәрбиелесек өскен соң сахнада эротиканы көрсетпесең келмейтін шығар бәлкім. Бүгінгі шындықты көрсетеміз деп, ұятымыздан арылуға болмайды. Еуропа театры дәл осы жолмен жүріп құлдырап бара жатқаны да белгілі. Театр мен көрермен арасындағы өзара әрекеттесу еңсесін көтере алмай жатқан қазақ халқының құлдырауын жалғастырса театрға өсіп келе жатқан ұрпағымызды жіберудің мәні жоқ.

Алайда қазіргі театрлық процесті байқап көріп отырмыз, жұртшылық театрды арзан күлкі, көңіл көтеру ошақ деңгейіне түсіргісі келеді. Театр осындай сұранысқа байланысты өзгерді. Бірақ бұл жағдайларға қарамастан театрдың - идеясы, болмысы әлеуметтік шындықты, рухани байлықты сақтау екенін ұмыттырмауымыз керек.

#### **Пайданылған әдебиеттер:**

1. Толстой, А. Н. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10 / А. Н. Толстой ; ГИХЛ. – М., 1961. – С. 63.
2. Дмитриевский, В. Н. Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя / В. Н. Дмитриевский // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 366.
3. Коган, Л. Н. Искусство и зритель. Некоторые исходные принципы социологического исследования зрительской аудитории / Л. Н. Коган // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 79.
4. Гёббельс 2015а — Гёббельс Х. Макс Блэк, на основе текстов Поля Валери, Георга Кристо-фа Лихтенберга, Людвиг Витгенштейна, Макса Блэка // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротeatра Станиславский, 2015. С. 146-178.
5. Театральная критика // Театральная энциклопедия. В 5 т. Т. 5 / под ред. П. А. Маркова. – М., 1967. – С. 135.

## А.ВОЛОДИННИҢ «ҚОШТАСҚЫМ КЕЛМЕЙДІ» ДРАМАСЫНЫҢ САХНАЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

*Мажит Асан*

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер ұстазы, өнертану магистрі  
8 707 188 05 08*

**Аннотация:** мақалада А.Володиннің «Қоштасқым келмейді» драмасы негізінде сахналанған спектакльге теориялық тұрғыда талдау жасалды. Автордың пьесаны жазудағы стилі, оны толғандырған әлеуметтік проблемалар, идеясы анықталды. Сонымен қатар, қоюшы-режиссер А.Маемировтың спектакльді қоюдағы әдіс-тәсілдері мен актерлік ойын, сценография, автор идеясымен спектакльдің ұштасуы, жалпы көркемдік деңгейі сараланып, түрлі әдеби еңбектер мен ғалымдардың зерттеулері пайдаланылды. Және де басты кейіпкерлер А.Өтепберген мен Ж.Мақажанның ойынына терең сыншылық талдау жасалынып, жас актерлердің ойынындағы кемшіліктер анықталып, олардың ойынын жетілдіру үшін ұсыныстар берілді. Аталған мақаладан жаңа бағытта сахналанған қойылымның бүгінгі Қазақстанның театр өнері мен мәдениеті үшін маңыздылығын байқауға болады.

**Кілт сөздер:** режиссура, театр, А.Володин, актерлік өнер, А.Маемиров.

**Кіріспе:** Театр теоретигі, практигі Владимир Немирович - Данченко бір кездері «Егер театрда тек классика ғана қойыла берсе, онда театрдың өлгені» деген екен. [1. 145 б] Кез келген суреткер бүгінгі заман адамының бейнесін жасау үшін өмірді білу керек. Өмірдің ішкі заңдылықтарынан туатын жаңалықтарын алдын ала аңғарып отырса ғана замауаи дүниелер өмірге келеді. Осы канондарды ғасырлар тоғысындағы драматургиядан да табуға болады. ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырда драматургияға көп жаңалықтар келіп театр сахнасындағы қойылым стилі мен актерлік ойынға сонымен қатар режиссерлік оқуларға да әсерін тигізді. Ресейде, Украинада, Беларусьте, Польша, Германияда т.б мемлекеттерде жаңа драматургиялық жанрлар мен ірілі-ұсақты стильдер пайда болып, адам болмысын, ішкі табиғатын шынайы тұрғыдан көрсете бастады. Осы ерекшеліктер мен мәдени-психологиялық құбылыс қазақ сахнасында

қалай байқалды, бұл стильдерді игере алды ма, актерлік ойынның дамуына әсер етті ме деген сұрақтарды А.Володиннің «Қоштасқым келмейді» драмасының негізінде кеңінен талдап көреміз.

**Қойылған міндеттер:** Пьесаны сахналауда қолданылған режиссерлік әдіс-тәсілдерді зерделеу; актерлік ансамбльдің деңгейін талдау; қойылымның жетістігі мен кемшіліктерін анықтау.

**Зерттеудің әдісі:** «Қоштасқым келмейді» спектаклі теориялық және семантикалық талдау, тарихи және құрылымдық негізін айқындау, бағалау әдістері барысында зерттелді. Автордың идеясы, режиссердің ойтұжырымы, роль орындаушылардың пластикалық қимыл-қозғалысы, қоюшы-суретшінің шығармашылық ізденісі ғылыми негізде талданды.

**Нәтиже:** Заман өзгеріп, көнесі тозып, жаңасы озып қаншама құбылып жатса да махаббат пен ғадауат, кездесу мен қоштасу әлемнің тартылыс заңындай мәңгілік. Бұлар тек кескін - келбетін ғана өзгерткені болмаса өз табиғатын, өз заңдылықтарын берік ұстанады. Дәл осы заңдылықтардың көркем көрінісі режиссер А.Мамировтың М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында қойған «Қоштасқым келмейді...» спектаклінің өн бойынан табылды. Қойылымға орыс жазушысы А.Володиннің «С любимыми не расставайтесь» атты шығармасы арқау болған.

А.Володин 1960-70 жылдары орыс драматургиясына ә дегеннен-ақ ешкімге ұқсамайтын, еліктеу-солықтаудан мүлде ада, өз даусымен, өз жазу мәнерімен, өз дүниетанымымен келген қаламгер. Ол әдемі бір сәт, бір фонды түсіріп ала қоятын фотоаппаратпен емес, құбылып, түрленіп тұрған, ылғи да қозғалыстағы мына дүниені сол қалпында түсіретін «кинокамерамен» жұмыс істеді. Яғни ол жалт ете қалар бір сәттік әсерді емес, өмірдің таласуы мен табысуы, ассонансы мен диссонансы, тартылуы мен шарпылуы қатар қоныс тепкен тұтастықты көрсетті. Адам жанының ішкі драмасына, ішкі арпалысына көп үңілді. Өзі өмір сүрген заманның мәселелерін бойына сіңіріп, уақыт рухымен органикалық байланыста өрбіп, біте қайнасып жұмыс істеді. Әр жазушының өзі ұнататын жазу мәнері болатыны мәлім. А.Володиннің шығармаларының сөйлемдері

көбінесе құрмалас болмай, қысқа құрылған жай сөйлемдер болып келеді. Драматург аз сөзге көп мағына беріп, үлкен ой сыйғызуға тырысады. Пьесаларының тілі көбінесе қарапайым халыққа түсінікті, ұтқыр да өткір. Ол әсіресе өмірдің, күнделікті тұрмыс-тірліктің көзтаныс көріністерін, қарапайым оқиғаларды суреттеуге шебер. Оның тіліндегі қарпайымдылық, ол жасаған характерлердегі шынайылық оның халық тілін жете меңгеріп, өз шығармаларында барынша мол пайдалана да қолдана білетіндігінде.

Пьесада көтерілетін мәселелер қазақтың «Үйлену оңай, үй болу қиын» деген мақалымен ұштасып жатыр. Осы тұрғыда А.Володиннің жарты ғасыр бұрын жазылған пьесасында көтерілетін тақырып өкінішке қарай, бүгінге дейін өз өзектілігін жоғалтқан жоқ. Керісінше жылдан жылға өршіп келе жатыр. Соңғы статистикалық мәліметтерге сәйкес Қазақстанның ажырасу тұрғысынан әлем бойынша оныншы орында тұрғандығы осының айқын дәлелі.

Өзінің көркемдік сапасы, дәуір сипатын берудегі шынайы шыншылдығы, психологиялық сезім күйлерін суреттеу тереңдігі, айқын да шым бояумен жасалған кейіпкер характерлерін алып қарағанда «С любимыми не расставайтесь» пьесасы автордың өз өмірімен қабысып жатқанын да байқауға болады. Пьесадағы әрбір кейіпкер өз алдына жеке тип, сонымен қатар жекелік ерекшеліктермен көрінген характерлер. Драматургтың мақсаты осы жеке типтер арқылы бір ортақ мәселені көтеріп, оның қоғамдағы кейпін, бейнесін беру болса сол мәселенің ұтымды көрінісін режиссер А.Маемиров аскетизм стилінде сахналады. Бұған дейін бұл бағытта Н.Жақыпбай, Е.Нұрсұлтан т.б режиссерлер сәтті спектакльдер қойған еді. Сахна декорациясында селт еткізер дүниелер жоқ қарпайым темір кереует, ескі шабаданар, видеопроектор және орындықтар. Ажырасу процессі кезінде мультимедиялық экран сол сәттегі кейіпкерлердің ішкі психологиялық күйлерін жеткізуде көп септігін тигізіп, суреттер фотоальбомның беттері сияқты бірінен кейін бірі ашылып ерекше әсер берсе де көрермен назарын қатты бөліп, сахнада болып жатқан көрініске кедергі жасады. Сахнадағы көріністің жалпы

мазмұнын экрандағы фотосуреттер арқылы қайталауы аздап асыра сілтеушілікке әкелген. Сонымен қатар спектакль Шуберттің «Түнгі серенадасымен» өте ұтымды әрленгенін айта кеткен жөн. Актерлердің хормен орындайтын сахнасында бұл шығарма ерекше әуезді шығып қойылымның трагедиясын түсінуге жетеледі.

Қай заманда болмасын кереует ыстық сезімдер мен жалғыздықтың тоғысатын орны екені белгілі. Өнерде терең философиялық маңызға ие бұл элемент Т.Эминнің «Кереуетінен» бастап Рембранттың «Ғашықтары» мен Мунктың «Ауру бала» картиналарының орталық атрибуты болған. Қойылымда да темір кереует спектакльдің орталығы деген түсінікке саяды. Спектакль режиссері тілшілірге берген бір сұхбатында «Мен бұл спектакльді шартты театр бағытында көрсетемін» деген болатын. Қазіргі қазақ театрында бұл бағытта қойылған спектакльдер өте аз болса да оның ерекшеліктеріне үніліп жүрген режиссерлердің бірі А.Мамиров. Театр теоретигі және практигі, «Биомеханика» жүйесінің негізін салушы режиссер

Э.Мейерхольд өзінің шартты театры туралы айтқанда «Мұнда табиғи емес шартты дүниелерді көрсетеді. Табиғида көрерменге түсінікті анық болса, бұл жерде барлығы сұрақпен және құпия ретінде беріледі. Ол құпияның шешімін көрермен өзі табады» деген. [2.17 б] Митяның керуетті қирататын сахнасы олардың жұбайлық өмірілерінің күйрегенін білдіреді. Осы шарттылық сахнада басқа да оқиғалармен жақсы үйлесім тауып тұр. Жоғарыда айтқанымыздай бұл бағыттың табиғидан басты ерекшелігі осы. Құпияның ашылмауы шарт. Сот залы болсын, Митя мен Катяның үйі болсын темір кереует сахнаның ортасында тұрды. Бүкіл іс-әрекет, оқиғалар тізбегі осы темір кереуеттің айналасында өрбіді. Режиссер символизм тұрғысынан көрсеткен төсек жұбайлар өмірінің маңызды элементі екенін алға тартады.

А.Мамиров пьесаны аудару барысында оның сюжет желісін бүгінгі заманауи қазақ ортасына лайықтады, себебі А.Володиннің пьеса желісі социализмдік қоғам кезіндегі Ресейде өрбитіні белгілі. Әр кейіпкерін өзіне лайық тілмен сөйлеткен ол шығарманы аударуда еш

жаңылмаған. Көркем шығармаға көркем жасалған аударма. Қойылымда сахна мен шынайы өмірді шатастырып алған кейіпкерлер ерекше типтік бояумен берілген. Олар сот залында өзін сахнада жүргендей ұстайтын актриса Козлова, әйелін «менің мәдени деңгейіме жетпейді» деп судьяның алдында ашық кемсітетін дерижер Миронов. Бұл кейіпкерлердің монологтары өте сәтті өрілген, жеңіл сатирасы мен трагедиясы қатар.

Театр актерлері характер мен конфликтінің тұтасқан органикалық бірлігін көрсете алды. Спектакль театрдың кіші залында қойылғандықтан актерлер мен көрермен залы тұтасып ерекше жанды атмосфера берді, әр кейіпкер мен әр көрермен осы оқиғалардың ортақ қатысушы, куәгерлері болды. Б.Брехтың жүйесіндегі әдісті режиссер өте сәтті қолданғанын байқауға болады. Бұл әдіс театр өнерінде көп қолданылмаса да актерлік ойынның нағыз бағасын көрсетуге, кейіпкер мінезін толық түсінуге мол мүмкіндіктер береді. Осыны жете түсінген режиссер қойылым қоюда кіші залды таңдауы өте дұрыс болған.

Қойылым басында П.Чеховтың «Апалы сіңлілі-үшеуіндегі» Федотик сияқты жұптардың көңілді, бақытты сәттерін көрермен залынан шыққан фотограф түсіріп жүреді, содан кейін сегіз отбасының түрлі себептерге байланысты ажырасуға бел буғандықтары анықталады. Бірақ басты кейіпкерлер Митя мен Катя Лавровтар. Адам мен адам арасын былай қойғанда бір адамның бойында бірін бірі ала алмай сілкісіп жатқан қаншама қайшылық, қаншама конфликт бар. Адам жаны бір-бірімен үнсіз ұғысып, бір-бірімен үнсіз табысып жататын аттас зарядтардан емес, жай ойнатып, жасын лақтырып жататын қарама қарсы зарядтардан тұрса керек. Олай болса адамның өміріндегі күресі де өз бойындағы жүріп жататын күрестің көрінісі. Яғни—адам өмірінде, тіршілігінде өз бойында шайқасып жатқан жақсылық пен жамандықтың қайсысы үстемдік құрса соның сойылын соқпақ. Үміті бар адамның күдігі де бар. Бірақ қайсысы басым түседі?! Осы сұрақ қойылым кейіпкерлерінің басына түскен жағдайларға басты себепшісі. Әрбір кейіпкер – ғашықтық пен сатқындық, тәкаппарлық пен қызғаныш, сую мен жек көру сияқты өткелдерді басынан кешіреді. Сот алдына бірінен кейін бірі келетін ерлі-зайыптылар кей

жағдайда татуласып жатса, кейбірінің жолы екіге айрылады. Бірақ түптеп келгенде әркімге өз ойына бойлау, өз мінезіне саралау жетіспейді. Адамдар кейде қара басының қамын ойлап, бала-шаға, тұрмыстық мәселелер дегенге жауапсыздық танытады. Режиссер осы кикілжіндерді жеңіп, сүйікті адамдарымыздың жүрегін жараламауға шақырады.

1979 жылы П.Арсенов осы пьеса желісінде «С любимыми не расставайтесь» деген фильм түсірген болатын. Басты ролдерде театр және кино актерлері талантты А.Абдулов пен И.Алфорова сомдаған еді. Аталмыш фильмде осы актерлердің орындауындағы Митя мен Катя ерекше иіріммен жасалған лирикалық образдар болатын. Екеуі де кейіпкерлерінің жан дүниесін терең ашып, олардың неге бір-бірімен ажырасуға дейін барғандықтарын, сезім шынайылықтарын, қасіреттерін көрсете алған еді. Көп жұптардың ажырасу себебі махаббаттың уақыт өте жоғалуында болса, Митя мен Катяда бәрі керісінше. Олар бір-бірін өлердей сүйеді, бірақ, мінездерінің мүлде өзгеше болғандықтарына байланысты араларында өзара түсінушілік болмай, үйлесімділікке қол жеткізе алмайды, бара-бара бір-біріне сенуден қалады. А.Абдуловтың Митясы өз дегенімен ғана жүретін, қызу қанды, нағыз ер мінезді жігіт. Қызғаныштан көзі қарауытып, жұбайының басқа еркекпен көңіл қосқанына өзін сендіріп алған ол намысының жерге тапталғанына жол бергісі келмей, әйелін сүйе тұра ажырасуға бел буады. Катяны қанша ұмытуға тырысқанымен оның орнын ешбір әйелдің баса алмайтынын түсінген ол лаулаған сезімімен арпалысып, іштей қынжылады. Ал И.Алферованың Катясы болса күйеуінің сенімсіздік танытқанын кешіре алмаған, өмірдің соққысынан шаршаған, әлемде арқа сүйер ешкімі қалмаған, бақытсыз әйел. Фильмді көре отырып өз ақымақтықтарынан бақыттарына балта шауып, өздерін өздері бақытсыздыққа қиған адамдардың жеке басының драмасына куәгер боласың, солармен бірге қайғырып, бірге қаймығасың.

Спектакльде Митя (А.Өтепберген) мен Катя (Ж.Мақажан) бір-бірін сүйсе де, қызғанышқа, тәкаппарлыққа, өзімшілдікке бой алдырып ажырасуға бекінеді. Ажырасудан кейін өмірлерінің гүлденуін күткен

олар, түрлі қиындықтарға тап болып, бәрінен бұрын жүректегі бір-біріне деген сағынышын баса алмайды. Жолдары екі айрылған жас қайта жолыққан сәтте бір-біріне «Қоштасқым келмейді...» деп айта алатындай есейеді. Пьесаны оқығанда да бұл кейіпкерлердің жолдары екіге айрылғаннан кейін олардың өзгергендерін түсінесің, осы тұста екі актер де өз кейіпкерлерінің ажырасқаннан кейінгі өмір тауқыметінен есейгендерін көрсете алмады. Олар сол бастапқы күйлерінде қалып, кейіпкерлерінің мінезін ашуда шикілік тұстар көп болды. Екі актердің де жұмысынан құбылыстар мен сезімдерге терең үңіле алмаушылық, заттар мен сезімдердің кездейсоқтығына алаңдамай (Митяның кереуетті қиратанын сәті), кейіпкерлерінің ең басты, ең жанды қасиеттерін дұрыс тани алмағандықтарынан образдың мазмұны мен сахнадағы жалпы көрінісі нанымсыз шықты. «Митяның образы Володиннің өз өмірінен алынған» дегенді алға тартатын болсақ бұл кейіпкер сахна төрінде осал болмауы керек еді. Орындаушы өзі ойнап жатқан кейіпкерінің жанайқайын, ішкі арпалыстарын түсінбеген. Митя ойға шорқақ, жеңіл мінезді, жауапкершілігі төмен кейіпкер ретінде әсер қалдырды. А.Өтепберген Митяның жүрек жарасы мен ішкі жан дүниесіндегі шерін қажетінше көрерменге жеткізе алмады. Оның эмоциясыз жүзі мен жаттанды сөздерінен әлі де болса терең ізденіс керек екенін түсіндік. Катяның ролін сомдаған актриса Ж.Мақажанның ойынынан да осы кемшіліктерді байқауға болады. Ж.Мақажан лирикалық амплуадағы актриса болғандықтан бір ғана бағытта дамып, барлық рольдері бір-біріне ұқсап эволюциялық өсу процесі тоқтап қалды. Яғни ол өспей бір орында тұр сондықтан режиссерлер жаңа қойылымдарға актер таңдағанда бұл орындаушыға мінезі қаттылау роль берсе дұрыс болар еді. Ол Кериллашвилидің енесі немесе генерал әйелдің ролін сомдағанда оны жаңа бір қырынан көрерменге едік бәлкім. Үлкен сахнаға бірінші рет шығып жатқан актерлер емес сондықтан бұл үлкен күдік туғызды.

Бүгінгі жас актерлердің ала алмай жүрген үлкен асауларының бірі – шығармаға арқау болған оқиғалар мен кейіпкерлердің мінездеріндегі айырмашылықтар мен ерекшеліктерінің ең керектісін іріктеп, саралай

білмеушіліктері. Адамның сыртқы бет әлпеті, кескін-келбеті, табиғаты кейіпкер характеріне, оның көңіл күйіне лайықтап берудің де көп қиындығы бар екені белгілі. Сондықтан да болар, бұл қиындықты жеңу міндеті бұл қойылымдағы жас актерлердің ойынында шешілмеген мәселе. Сөзді жеткізу, ой мағынасын ашу, тіл мәселелері жөнінде де осыны айтуға болады. Жастардың ішінде тілге салақ, әр сөздің сұлулығына, әсерлі, бейнелі болуына көңіл бөлмейтіндері де бар. Тіпті жекелеген сөздердің мәнін түсінбегендіктен дауыс интонацияларында да кемшіл тұстар болды. Кейбіреулер бұл оймен келіспейтін де шығар себебі сөзден интонация іздеу қателік дейді. Егер сен өз ойыңды дұрыс жеткізуді ойласаң, онда дауыс өзінен-өзі көрермен көкірегіне құйылады. Қойылымға дайындыққа кеткен екі-үш айда өзіңнің көрерменге нені жеткізуің керек екенін мықтап түсінсең және соны шынайылықпен жеткізіп беруге күш салсаң, онда жадағайлық болмайтынын ұғыну керек. Тәжірибесіз жас актерлер дауысты мың құбылтып, елден ерекшеленетін болса сол жерден жасандылық басталатынын есте мықтап сақтау керек.

«Личность в жизни не то же самое, что характер в искусстве. Художественный образ ярче, сильнее и вместе с тем прозрачнее, чем реальный человек. Конечно, и в действительности люди весьма разны, но своеобразие каждого не сразу обнаруживается. Чтобы узнать человека, требуется время. В произведении искусства, особенно в драме, художник совершает за нас ту работу мысли, которая требует времени, и сразу рисует нам характеры в их определенности», - деп [3. 3476] орыс әдебиеттанушысы А.А.Аникст айтқандай, драмалық кейіпкердің көркем бейнесін жасағанда, жазушы оның кескін-тұлғасын, іс-әрекетін, мінезін сол ортаның, дәуірдің өзгешеліктерін танытатын типтік сипаттарымен қатар өзінің басына ғана тән ерекшеліктерді де анық байқалатындай етіп суреттейді. Көркем бейненің типтік өзгешелігі қоғамдық өмірдің ішкі сырын, мәнін ашып беру үшін қандай қажет болса, оның даралық, жекелік сипат-белгілері адам тұлғасын, іс-әрекетін, мінез-құлқын көзге айқын елестету үшін, нақтылық қалпында көріп-білу үшін сондайлық қажет. Сондықтан драмалық кейіпкер сахнада ғана өмір сүретін эстетикалық

бейне екенін кейінгі актерлер түсініп шын өмірмен, өз табиғатымен шатастырып алмауы керек.

Десек те, өзге отбасы мүшелерінің ролінде ойнаған актерлер қойылымның көркін аша түсті. Мәселен, 20 жыл отасқан, бірақ жұбайына аяушылық сезіммен ғана қосылып, енді алғашқы махаббатын қайта жолықтырғаны үшін ажырасуға бел буған ер-азаматты, қартайған жалғызбасты Витя атайды сомдап шыққан Е.Тұрыс өз биігінде. Екітүрлі жастағы, екітүрлі мінездегі кейіпкерді ойнауда еш қиналмаған. Жастардың айқайласып ұрсысқан сахнасында оларды тынышталуға шақырғандағы Витя атайдың әлсіз даусы, бүкірейген дене-бітімі көрерменді сендірді. Сонымен қатар, ажырасу сахнасында актердің импровизацияға оңай әрі сенімді бара алатынын байқадық. Актердің мимикасынан, сөйлеген сөзінен, сұрақтарға салқын жауап бергенінен оның әйелін сүймейтінін анық түсіне алдық. Актер көрерменді жылап тұрып күлдіре, күліп-ақ тұрып жылата алды. Жалпы бұл актердің қай ролін алып қарасақ та ерекше сомдап қашалған кемшіліктерден ада тас мүсіндей екені талас тудырмайды.

Бұдан бөлек, алғашқыда «әркімнің жеке өмірі болуы керек» деген қағидамен бір бөлмені ортасынан бөліп өмір сүрген, кейінірек қартайған тұсында шүйіркелесіп шай ішетін де адамы болмаған соң, әпкенің қадірін түсініп, тұтас бөлмесі бар пәтер іздеп жүрген бейтаныс әйел Д.Темірсұлтанованың монолога ой салды, өзекті өртеді. Ешқашан тұрмыс құрмаған, әпкесінен өзге жан баласына керегі жоқ жалғыз басты әйелдің «өмір» туралы айтқанының бүгінгі қоғамда маңызы зор. Актрисаның бірде жыламсыраған бірде қатал шыққан ал бірде сыбырмен шыққан үнінен оның жастардың бірін-бірін түсінуге шақырғанын көреміз. Сахна авансценына жақындап келіп мұңға, өкінішке толы көздерімен әрбір көрерменге өз ахуалын шынайы жеткізе алды. Қайртайған шағында ешкімге керексіз болып қалған мұндай кейіпкерлер бүгінгі күні де бар. Бұл сахна осы спектакльдің идеялық орталығы. Себебі, бір-бірін тастап кеткен адамдар, бір-бірімен қоштасқан адамдар түбі жалғыз қалып, қалған өмірін ащы өкінішпен өткізуі мүмкін деген ойға жетелейді.

«Роль – түрлі эмоцияларға толы сандық іспетті. Орындаушы өзіне керегін дөп таңдай білуі шарт», деп [4. 96 б] орыс режиссері әрі театртанушысы Б.Е.Захава айтқандай, бұл қойылымда Е.Тұрыс, Д.Темірсұлтановалардан басқа Б.Қожа, Ж.Толғанбай, Е.Дайыров актриса Козлова роліндегі Д.Жүсіп, Ш.Асқарова, Г.Тұтова, А.Бақытжанова сынды тәжірибелі орындаушылар өз кейіпкерлерінің характерлерін дөп басып, қойылымдағы актерлік өнердің биік бағасын көрсетті.

Әдеттегі актриса Л.Малевана қалыптастырған «Мен сені сағындым, Митя!» деген сөз алынып тасталған бұл спектакльдің финалы өзгеше болды. Ресейлік режиссер Г.Яновскаяның осы пьеса желісінде қойылған спектаклінің соңы еріксіз ойға оралуда. Сахна декорациясында бір ауланың көрінісі, көп қабатты үй, әр үйдің терезелерінен жарық жанып тұр. Дәл осы кезде Катя «Мен сені сағындым, Митя!» деп бар даусымен айқайлаған сәті өте әсерлі шыққан. В.Корвайдың «Любовное настроениесіндегі» скрипканың үнімен қатар артқы фонда тұрған терезелерден әртүрлі жастағы, әртүрлі әлеуметтік статустағы әйелдер «Мен сені сағындым» деп айқалаған сахнасы еріксіз катарсиске жетелейді. Ал «Қоштасқым келмейдінің...» финалындағы соңғы нота ондай әсер қалдырмады сондықтан режиссердің осы сәтті қайта қарастырғаны дұрыс болатын еді.

**Дискуссия:** Дейтұрғанмен спектакльдің композициясы ширақ. Режиссер осынау үлкен өмір, көптеген тағдырларды лирикалық жоспарда қысқа, ойлы әрі көркем етіп жасаған. Жалпы кейіпкерлер мінезі, сезім шынайылығы, ой тереңдігі бәрі бір тұтастық тапқан. Актерлер ойынынан әсемдік пен үндестік, сырлылық пен ойлылық диалектикалық бірлікте көрінді. Үнемі ізденісте жүретін режиссер бұл қойылымға заманауи музыкалық темп яғни рэп, грекиялық стильдегі хор, грузиндердің ұлттық биі т.с.с ерекше сәттер қосқанымен де уақыт заңдылығы бұзылғандығын айтпасқа болмайды. 70 жылдары Одақ тұсында сәнге айналған чехмодандар мен ескі темір кереует, актерлердің ретро киімдері мен Митяның аяғындағы осы жылы шыққан соңғы үлгідегі крассовки, заманауи әндер мен жылдардан шатасу режиссер жұмысындағы шикі

тұстары екені анық. Сонымен, режиссердің әркез өмірдің ең күрделі мәселелеріне батыл баратынын, қайшылықтардың сырын ашуға айрықша құштарлығын ерекше бағалауға тиіспіз. А.Мамировтың спектакльдеріндегі көріністер мен режиссерлік оқулары бірлік пен жаңашылдыққа ойысқанын да айту парыз.

**Қорытынды:** «Егер қоғамда жара болып жатса, оны театр емдеуге, не «бәрі жақсы болады» деп сендіруге тиісті емес, театр сол жақты саусағымен нұсқап көрсетуі керек. Сонда ғана қоғам алдындағы парызы өтеледі», - деп неміс режиссері М.Тальхаймер айтқандай театр қашанда қоғамды толғандырған мәселелерді көркемдік құралдармен көрсетсе ғана ол өз функциясын орындай алады. [5. 43-49 б] Бұл ретте «Қоштасқым келмейді» спектаклінің көтерер жүгі ауыр. Ондағы философиялық астар қазіргі қоғамдағы емделуі қиын әлеуметтік дерттердің бірі.

### **Әдебиеттер тізімі:**

1. Немирович-Данченко В. И. «Рождение театра». М.: «Правда», 1989. – 575 б.
2. «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда» М.: «ВТО», 1978. – 488 б.
3. А.А.Аникст. «Шекспир. Ремесло драматурга». М.: «Советский писатель», 1974. – 607 б.
4. Б.Е.Захава. «Мастерство актера и режиссера». М.: «Просвещение», 1973. – 233 б.
5. Т Джурова «Сумрачный германский гений» // Петербургский театральный журнал. 2008.

## **А. МАМБЕТОВ И ИГРОВАЯ ФОРМА КАЗАХСКОГО ТЕАТРА**

**Турарбеков Әділет Канатбекулы,**  
**КАЗНАИ им. Т. Жургенова преподаватель кафедры «Актерского**  
**мастерства и режиссуры» Адрес для переписки: e-mail:**  
**[doka.96kz@mail.ru](mailto:doka.96kz@mail.ru) сотовый номер: 87074364463**

**Түйін:** Бұл мақалада қазақ театр тарихындағы актерлік өнер мен театр мектебінің дамуы қарастырылған. Бірнеше мәселелер анықталып, дәстүрлі ойын театрының актерлік шеберлігі мен ойнау тәсілдері қазақ халқының дәстүрлі орындаушылық өнерімен салыстырылды.

**Кілт сөздер:** Театр, театрдағы үдеріс, көрермен, режиссер, актер, сын, эмоция, өнер, жүйе, ойнау, спектакль.

**Аннотация:** В статье рассказывается обзор истории казахского театра с точки зрения методов актерского искусства и развития театральной школы. Обозначен ряд проблем, и проведено сопоставление актерской техники условно-игрового театра с казахскими народными исполнительскими традициями.

**Ключивые слова:** Театр, театральный процесс, зритель, режиссер, актер, критика, эмоция, искусство, метод, игра, спектакль.

**Abstract:** The article provides an overview of the history of the Kazakh theater in terms of methods of acting and the development of the theater school. A number of problems are identified, and a comparison of the acting technique of the conditional game theater with the Kazakh folk performing traditions is carried out.

**Key words:** Theatre, theatrical process, viewer, director, actor, criticism, emotions, art, method, a game, play.

Анализируя спектакли и актерскую технику предыдущего поколения, можем сказать, что этот метод условно-игрового театра существует уже давно в казахском театре. Об этом даже в то время писал известный режиссер и актер казахского народа – Шакен Айманов. Он заостряет свое внимание на таких особенностях казахского актерского искусства, как любовь к свободной импровизации и непосредственное общение со зрителем, связывая их с народным творчеством: «Наши народные певцы не могут петь, если не возник живой контакт со слушателями. Если певца плохо слушают, он непременно ставит свою домбру куда-нибудь в угол и уходит со сцены. Если слушают хорошо «с душой», он готов петь хоть сутки. Так и наши драматические актеры. Они тоже любят общаться не только друг с другом, но и со зрителями»<sup>1</sup>. Как

---

<sup>1</sup> Айманов Ш. Мысли о родном театре / Советская культура. – 1955, 29 октября.

мы видим исполнительское искусство связано с этнической традицией, и существует в природе казахского артиста.

Однако для того чтобы развить и осовременить национальное театральное искусство, безусловно нужна была хорошо разработанная система. Необходим был режиссер-постановщик со своим необычным методом. В то время, театр продолжал поиск яркого художественного зрелища, где повышенная эмоциональность действия подчинена четко организованной ритмической партитуре спектакля, где сочетание крупного режиссерского мазка с точной и меткой актерской деталью достигается в целенаправленном взаимодействии воли постановщика.

Такой необычный метод использовал в своей работе А.Мамбетов. Его творчество открыло новый этап в истории казахского театрального искусства, существенно повлияло на развитие национальной актерской школы. На сцене им ставились яркие художественные постановки. Ученик таких мастеров, как Н.Горчаков и А.Гончаров, сразу наметил театру задачу – добиться гармонического слияния традиций национальной культуры с достижениями современной театральной мысли<sup>2</sup>. Являясь последователем русской театральной школы, к пути формирования казахского театра он использовал способы игрового театра. Были поставлены зрелищные игровые спектакли, которые радовали своих зрителей.

Для его спектаклей нельзя было установить и привычных критериев традиционного психологического решения классики: режиссер хорошо применял фронтальные мизансцены подчеркнутым условным принципом сценического общения, выдвигая перед актерами задачи, которые решать они не сразу научились. Художественные принципы режиссуры Мамбетова неразрывными нитями связаны с национальными сценическими традициями. Актеры сумели в очень короткий срок «обжить» эти новые «условия игры» и внести в спектакли, такую подлинную, самобытную, глубинную правду жизни, которая оправдывала самые смелые и небесспорные постановочные новации. Мамбетов направлял свои усилия на то, чтобы богатейшие выразительные средства современного театра поставить на службу игровой стихии праздничного народного зрелища. С большим вниманием режиссер отнесся к казахским обрядам и музыке, которая всегда занимает одно из центральных мест в сложной образной системе четко выстроенных и ритмически

---

<sup>2</sup> А.Мамбетов – Режиссер [эл. ресурс] [https://www.youtube.com/watch?v=UUotwau\\_1w](https://www.youtube.com/watch?v=UUotwau_1w)

организованных спектаклей, многое определяя в поисках образной поэтической правды.

В режиссуре Мамбетова развивалась народная поэтическая традиция, преломляясь к сценической технике «спектакля-зрелища». «Внутренние законы постановки Мамбетова отличались от принципов традиционного психологического спектакля: эпический масштаб здесь достигался обобщенностью метафорического языка, богатого выразительными образами-символами. Утверждая зрелищную стихию театрального искусства, он ставил актера в такие сценические условия, в которых он наиболее выразительно и масштабно вписывался в пространство, извлекая из каждой пластической краски максимум художественного содержания. И там, где замысел режиссера “попадал” на самобытную актерскую индивидуальность, рождались яркие национальные характеры, отличающиеся богатырским, эпическим размахом»<sup>3</sup>.

В его спектаклях органично соединились лучшие традиции казахской актерской школы, выросшей в основном на эпическом и фольклорном материале, и приемы психологического театра. В своих спектаклях национальной классики Мамбетов утверждал театр яркой, «эмоциональной зрелищности, богатых красок и выразительных средств...активного контакта сцены и зрительного зала»<sup>4</sup>. Эта мысль для режиссера не была случайной, он не оговорился в запале дискуссионной полемики, последовательно утверждая ее не только в устных и письменных выступлениях, но и в своем творчестве. Смелые эксперименты и открытия на этом пути были принципиально новым этапом освоении театром своего будущего наследия.

Таким образом, по сей день творчество казахского искусства связано с этническими традициями народа. Неразрывная связь казахского театра с эпической и поэтической художественной традицией просматривается и в работе над спектаклями об Абае. Все «абаевские» спектакли, поставленные на материале произведений М.Ауэзова, расширяли и углубляли творческое самосознание актеров, приобщая их к богатейшему миру художественных образов Абая и Ауэзова, с такой полнотой раскрывших духовную жизнь народа, его психологию и

---

<sup>3</sup> Богатенкова Л. Казахский театр // Советское актерское искусство 50-70 годы. М. : Искусство, 1982. С. 164-165.

<sup>4</sup> Мамбетов А. Обсуждаем режиссуры // Театр. 1973. №1. С. 41.

нравственный идеал. С моей точки зрения, если актер воспитывается на основах метода игрового театра, то он будет универсален, гибок и готов на все. Это сейчас актуально в казахской школе.

### **Список литературы:**

1. Айманов, Ш. Мысли о родном театре / Советская культура. – 1955, 29 октября.
2. Богатенкова, Л. Нурмухан Жантурин / Л. Богатенкова. – Алма-Ата. : Жазушы, 1975.
3. Богатенкова, Л. Современное казахское сценическое искусство / Л. Богатенкова. – Алма-Ата. : Наука, 1979.
4. Бачелис, Т. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 6-12 ноября 2000 г. Вып. I. М. : 2001. – С. 446-489.
5. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М. : 1967
6. Кабдиева, С.Д. Казахский театр в системе тюркской культуры // матер. межд. науч.-практ. конф. посвященная 100-летию режиссера и профессора А.Токпанова. – Алматы.: 2015.
7. Каскабасов, С. Театральные элементы в казахских обрядах и играх// Фольклорный театр народов СССР. – М.: Наука, 1985. – С. 115 – 137.
8. Кузина, Е. Е. Сакаев И. Р. Апология биомеханики // Петербургский театральный журнал. – 2009. – № 2. – С. 51-57.
9. Кузина, Е.Е. Концепция игрового театра в России на рубеже веков // Игровые практики культуры: научные доклады и сообщения. Отв. редактор Н.Х. Орлова. – СПб. : 2010. – С. 112-117.
10. Мамбетов, А. Обсуждаем режиссуры // Театр. – 1973. – №1. – С. 42.

## VII – Секция

### Қазақстан театрларында мультимедиялық сценографияның шығармашылық индустрия жағдайындағы дамуы

#### ЖАҒАНДЫҚ ТЕАТР МЕН СЦЕНОГРАФИЯНЫҢ ДАМУ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ДИСКУРС ТУРАЛЫ

**Халықов Қабыл Заманбекұлы**

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғыл.жұмыстар жөніндегі проректоры, филос.ғыл. докторы, профессор  
(Алматы, Қазақстан)

Тел.:+7 (707) 891 34 11 email: [kabykh@gmail.com](mailto:kabykh@gmail.com)

**Аңдатпа.** Жаһандану бүгінгі уақытта бұрынғыдан да өзгеше тұжырымдамаларымен театрлық үдерісті қалыптастыруда. Ол біздің түсінуімізше бұрынғыдай адамзаттық құндылықтарды таптау мен дәстүрлі ұлттың бедерін кетіруден өзгеше сияқты. Қазақстан театрлары режиссура мен сценографияда жанрлық түрлену мен уақытты бағалауда жаңаша критерийлерге бағынады. Шығармашылықта шынайлықтың жаңа жолын іздейтін үрдіске келеді. Өткен уақыттың ақтандақтары мен еленбей есесі кеткен тұлғаларды батыр деп санау, шынайылыққа жүгіну тек қана театрдың емес, киноға да ортақ дискурстың жүріп жақтандығын көрсетеді. Оның бір дәлелі қазіргі Халықаралық түркітілдес мемлекеттер театр фестивалдерінде сарапшылардың рецензияларында, қазақ театр режиссурасына қатысты айтылғаны байқалып жүр. Театр мен сценография шығармашылық ұстанымдарында демек үлкен өзгерістердің бары анық. Ол, болса қандай категориялар, қандай тұжырымдар немесе көркемдік бағыттар? Оның жаһанданумен өзара қатынасы мен айырмашылығы неде? Біздің мақаланың негізгі көтеретін мәселесі осы.

**Тірек сөздер:** жаһандық даму, қазақ театры мен сценографиясы, көркемдік тұжырымдалар, метамодерндық категориялар, қарама-қайшылықтар мен үйлесімдер, Қазақстандық дискурс.

## **Об актуальном казахстанском дискурсе в контексте развития мирового театра и сценографии**

**Аннотация.** Глобализация сегодня формирует театральный процесс с иными концепциями, чем раньше. В нашем понимании это как бы отличается от попрания человеческих ценностей и стирания национальных традиций. Театры Казахстана руководствуются новыми критериями жанровой дифференциации и оценки в режиссуре и сценографии. Есть тенденция к поиску нового пути правдивости в творчестве. Относительно пробелов истории прошлого и забытых фигур как героев, обращение к реальности указывает на более актуальные дискурсы не только в театре, но и в кино. Одно из доказательств тому можно увидеть в отзывах экспертов на театральных фестивалях нынешних Международных тюркоязычных стран, относительно направления казахского театра. Понятно, что в творческих позициях театра и сценографии происходят большие изменения. Какие категории, понятия или художественные направления? Какова его связь и отличие от глобализации? Это основные проблемы которые мы рассмотрим в нашей статье.

**Ключевые слова:** современное развитие, казахский театр и сценография, художественные концепции, категории метамодерна, противоречия и сочетания, казахстанский дискурс.

## **The state of development of world theatre and scenography: about the current Kazakhstani discourse**

**Abstract.** Globalization today is shaping the theatrical process with different concepts than before. In our understanding, this is, as it were, different from the trampling of human values and the erasure of national traditions. The theatres of Kazakhstan are guided by new criteria for genre differentiation and evaluation in directing and scenography. There is a tendency to search for a new way of truthfulness in creativity. Regarding the gaps in the history of the past and forgotten figures as heroes, the appeal to reality points to more relevant discourses not only in the theater, but also in the cinema. One of the evidence

for this can be seen in the opinions of experts at the theater festivals of the current International Turkic-speaking countries, regarding the direction of the Kazakh theater. It is clear that great changes are taking place in the creative positions of the theater and scenography. What categories, concepts or artistic directions? What is its connection and difference from globalization? These are the main problems that we will consider in our article.

**Keywords:** modern development, Kazakh theater and scenography, artistic concepts, metamodern categories, contradictions and combinations, Kazakhstani discourse.

Жаһандану деген терминді біршама кезең даурығып, өркениеттің азғындаған түрі, адамзаттың өзгермес жауы деп келдік, ол дұрыс шығар. Ақыры, заманұй – жаһандану – модернизация барлығы біртекті, бір заманда пайда болған құбылыс ретінде шала танылды. Жаңа заманның бастауларын тек хаосизация, рухани кризистен іздеп үйреніп қалған біршама жас режиссерлер ендігі өзгерістердің ар-жағын немен дәлелдеу керек екеніне себеп таппайды.

Режиссура мен сценография тек еліктеуден, білмей жатып ілесе шабудан тұрмайды. Орашалақ шығармалардың авторсыз, интернет әлемінде шыққанның бәрі менікі деу мектептегі оқитын баланың өз ойын жеткізіп шығарма жазудан қалдырса, шығармашылықтағы кәсіпқой мамандардың өзінікі қайсы, басқанікі қайсы екенін ажыратудан қалдырды. Былайша айтқанда, плагиатқа ауыздандырды, құрттың атын жаңылтып «малта» қойғызды. Айланып келгенде, өнер тарихы мен оның қағидаларын, әр заманның көркем тұжырымдамаларының неліктен туындап, нені өзгертуге ұмтылғандығын білмеуден шығады. Мысалы, аты көбіне айтыла бермейтін «постмодернизмде» адам өлді десе, жаңа заман бұрын ирониямен адамын өлтірген уақытты, дәстүрлі өнерімен күн көріп жүрген жергілікті халықтардың музыкасын синтездеп сатып, пайда көрген коммерциясын бүгін сөгеді, дүниенің мәнін қара-түнек хаостан іздеушіліктің де уақыты озғанын айтып, табиғилыққа, мәдени тегінің қайда екенін тануға шақырады. Демек, әрбір тарихи кезеңнің

идеологиялық ұстанымы, стильдерімен қатар, білместіктері және қателіктері де болады.

Жаңа уақыттың 7 ережесі жаңаны іздеген шығармашыл тұлғалардың қандай болу керегін Наталья Емченко былай жіктеген:

1. Өзімен өзі болу, адал болу.

2. Енді тұрақтылық болмайды. Барлығы өзгермелі, тұрақты ештеңе жоқ - ережелер, шарттар мен жағдайлар да өзгереді және сіз әрқашан бейімделе білуіңіз керек.

3. Батырлар мен даусыз билік те жоқ. Өмірде адал болған адам қазірдің өзінде батыр. Кешегі кейіпкер қаһарман өте тез ұмытылады және жасына, тәжірибесіне, талғамына және т.б. қарамастан жаңа кейіпкерлерге орын береді.

4. Әмбебап рецепттер жоқ. Барлық рецепттер белгілі бір жағдайларда ғана жұмыс істейді. Басқа біреудің тәжірибесін әрекетке нұсқау ретінде қабылдаудың қажеті жоқ.

5. Әртүрлі теңдерлердің одағы. Сізге түсініксіз адаммен қосылыңыз, егер түсінікті болса, онда кем дегенде сізге ұнамауы керек. Әртүрлі заттарды біріктіре түсіну арқылы, жаңа нәрсе жасаңыз.

6. Бастан өткен мен болған нәрсенің бәрі – мүмкіндік.

7. Өткенді қалпына келтіру деген мүмкін емес. Сіздің басыңыздан өткеннің бәрі баға жетпес және құнды мәлімет (Емченко).

Біздің тарихи уақыт енді өткеннің ағаттықтарын ғана әшкерелеп қоймай, адамзатты қайта тірілтіп, рухани бағыт пен гуманистік ұстанымдарға, ізгіліктілікке баулиды. Өмірлік уақыттың тауқыметіне зейнеті, адал еңбегінің жемісін көруді ұсынады. Шынайылықпен мұратқа жетіп, рахатын көруді пайымдауды. Біздің халқымыздың басынан көрген тарихын осы «Дон Кихот» спектаклі тілге тиек етеді, әшкерелейді, надандықпен күресуге шақырады.

***Сөйте жүріп, «Дон Кихот» спектаклінің сценографиясы үздік номинацияға ілінді.*** Ал, режиссурасы туралы осы спектакльдің премьерасында талай кәсіби режиссерлер күмәнмен қарап, жаңаны қабылдауға дайын болмады. Фестивальде сарапшылар алқасы режиссер Әлібек Өмірбекұлының еңбегін Ресейлік, бір аяғы АҚШта жүрген ұстазы

режиссер Дмитрий Крымовқа тели берді. Оның режиссура үшін емес сценографияға берілген мақтау қағазын спектакльдің режиссері Әлібек жыртып-жыртып, қоқыс жәшігіне лақтырып тастады. «Дон Кихот» спектаклінің сценографиясы VIII Орталық Азия елдерінің Халықаралық театр фестивалінде 2022 жылдың 4 қарашасында Мұхтар Әуезов атындағы қазақ Ұлттық академиялық драма театрында көрсетілген еді.

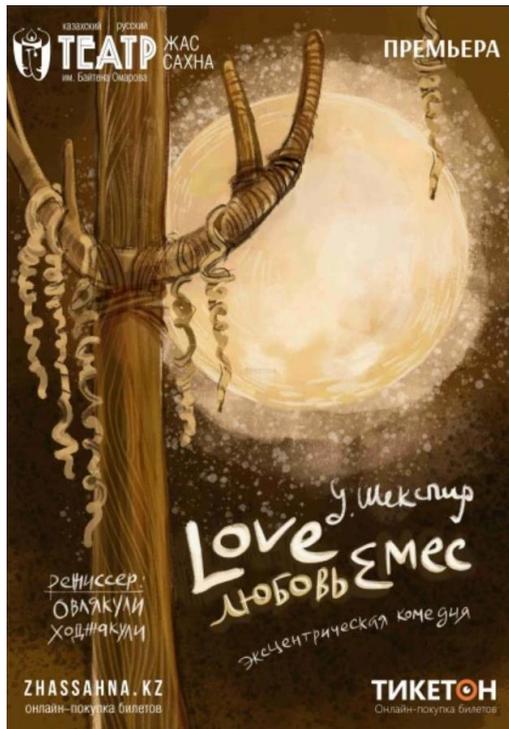


*«Дон Кихот» спектаклінен көріністер. Режиссері Әлібек Өмірбекұлы. VIII Орталық Азия елдерінің Халықаралық театр фестивалінде қатысуы. 2022 жылдың 4 қараша.*

***Режиссер мен театр суретшісі арасындағы қақтығыс неден пайда болды?*** Бұл жерде сценограф спектакльдің бейнелі образды шешімін тауып, оны режиссер спектакльде оны жігі көрінбейтін синтез етіп тұтастыққа айналдыруы керек. Қазіргі жаңа уақыт театрда постдрама тұжырымдамасын: перформативті театр, инверсивті театр, документалды

театр, вербатим, инсталляция, сайт спесифик және т.б. жанрлары арқылы іске асырады. Көбінесе, постдрама театрында спектакльдер авторлық-режиссерлық туынды ретінде ұсынылады. Бұл кезде сценограф өзінің фантазиясымен кеңінен көсіле алмайды. Режиссер Әлібектің «Дон Кихот» спектаклі 3,5 сағатқа созылғанмен, көрерменді еліктіріп әр картинада жаңа тақырып, жаңа көріністермен толассыз жаңа контекстерді ашады. Бірақ, мұнда сценограф Қанат Мақсұтовқа идеялардың барлығы тек режиссерден келгендіктен, қоюшы суретшіге орындаушылық қызметпен шектелу ұнамаған сияқты. Мәселе, жаңа жанрда документалды театры, перформативті театр жанрында жұмыс істейтін режиссер Фархад Молдағалиев спектаклінде де, мысалы, сценография өте минималды түрде, акцент актерлер ойынының динамикасымен көрерменге басқа ештеңеге мән беруге мүрсат бермейді, спектакль жеткілікті деңгейде толық қанды оқылғандықтан, суретшінің ренжуі орынсыз сияқты. Сондықтан, бұл тенденциялар әлем театрынан келіп жатқан әлемдік театрлық үдеріс.

*«Жас сахна» театры жаңа бұрандалы комедия жанрында тартымды спектакль көрсетті.* У. Шекспирдің «Король Лир», «Отелло», «Жазғы түнгі түс», «Гамлет» шығармалары желісі бойынша «LOVE ЛЮБОВЬ ЕМЕС» спектаклін режиссер О. Ходжакули эксцентрикалық комедия жанрында қойды. Ол ағылшын драматургының қиялында түрлендіре бейнеледі. «Жас сахна» театры 2006 жылы Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген артисі, кеңес және қазақ киносының актері, қоғам қайраткері Бәйтен Уәлиханұлы Омаровпен құрылған. Бұл театрдың ерекшелігі әлемдік театрлық жаңаша үрдіспен шұғылданатын әр елден режиссерлер мен актерлерді шақыру арқылы актерлер мен орындаушылардың жаңа буынын тәрбиелеп, театрда өзгеше шығармашылық идеяларды жүзеге асырып отырғандығын Ұлыбританияның Варвик Университетінен келген театр маманы Миля Глухович пен Туркиялық Эбру Гокдак атап көрсетті.



«Жас сахна» театры. У. Шекспир «LOVE ЛЮБОВЬ ЕМЕС» Режиссері О. Ходжакули (Ұлыбритания). 29 мамыр, 2022 жыл.

**Атырауда «Рақымжан Отрабаев» фестивалінде қонақтарға «Жалғыздық» спектаклі конкурстан тыс көрсетіліп, ерекше ой салды.**

Режиссер мен суретші тандемі театрдың көркемдік деңгейін көтерді. Спектакльде Кенес дәуіріндегі Тадеуш Кантор бастаған «Суретші

театры» элементтерін, сарғылт тартқан альбомдағы фото-суреттерден тірілген кейіпкерлер – шындығында да сарғыш театр жарығымен Жалғыздықты елестеткендей әсер қалдырады. Сценографияда жақсы табылған метафорлар: Бас кейіпкер «саксофенмен піл болып үлідейді!» «Із қалдыру» картинасында «бүкіл балалық шағым сенсіз өтіпті ғой апа» деген репликалар - Мен де Жалғыз екем ғой апа! - Маған қайық керек ана жағаға өту үшін! Сценограф өткелі жоқ ана дүниені «Қайыққа су толтырып, балағын түріп аяғымен су кешкен көрініс арқылы қайықты оқиға желісімен параллельдерде жақсы баяндайды. Жемісін арқалап әкетті ана дүниеде, бірақ ол мұнда шашылып қалды. - Өрмекшілер! Тор құрып әбден діңкелетті!!! "Көкек менің қанша өмірім қалды? - Сенің уақытың болған жоқ! КӨКЕК... Сағат ұстап тұрғандар, күтіп. Финалда жауған Қар – өлі мен тірілер арасын белгілейтін кеңістікті, ... бір жалған әрі жоқ әлем екенін, шын уақыт алда дегендей үрей туғызады көрерменге.





Махамбет атындағы Академиялық қазақ драма театрында. «Рақымжан Отрабаев атындағы IV Республикалық театр фестивалі». Р. Отарбаев «Жалғыздық» спектаклі. Режиссері М.Томанов, Сценограф Т. Мұхтаров. Атырау қаласы, 2022 жыл.

Мәдениет саласы қызметінің нәтижелерін бағалау оның қоғам үшін экономикалық және әлеуметтік маңыздылығымен байланысты. Бұл аспект отандық зерттеушілердің еңбектерінде егжей-тегжейлі көрсетілген, ал мәдениет саласындағы қызметтің тиімділігін бағалауға аз көңіл бөлінеді.

Осы тұста белгілі режиссер Е.Н. Обаевтің: «Сценографиялық жұмыс режиссерлік жұмыспен пара-пар, тіпті кейде биік деуге болады. Онсыз театр жоқ және спектакльдің көркемдігі де болмайды. Ал режиссура болуы мүмкін. Жалғыз сценографияның күшімен-ақ, яғни образдық шешімімен-ақ күллі спектакльді қойып шығуға болады» деген пікірімен толықтай келісеміз (Халыков, Тустикбаев 23).

Сценография өнерінің тарихы тереңде жатыр. Ежелгі тарихи, фольклорлық театрлардың барлығында өз заман талабына жауап беретін сахна көркемдеушілері болған. Олар бір қағидамен жұмыс істегенімен ортақ элементтері кездеседі. Өткен ғасырдың ортасынан бастап іс-әрекеттің орнын көрсету мақсатында сахнаны безендірудің жаңа тәсілдері қалыптаса бастады. Суретшінің көркемдік шешімі сахнадағы іс-әрекеттің ажырамас бір бөлшегіне айналуымен қатар актерлердің орындауларына

көмекші құрал ретінде қалыптасуы, дәстүрлі театр синкретизмінен сапалы сахна синтезі деңгейіне жеткенінің айғағы. Драманың мазмұнын түсіне отырып, сахналық әрекеттің құрылымын айқындау суретшінің басты міндетіне айналды, қазіргі таңда «әрекетті сценография» аталатын бұл ұғым бүгінгі күнде де суретшінің басты міндеті. Кескіндеме, мүсін, графика, архитектураны синтездеу арқылы сахнадағы заттардың ойналуы, «әрекетті сценография» ұғымын қалыптастырды. Театр үнемі ойын-сауық орны болып қала бермек. Осыдан «әрекетті сценография» қойылымдарды безендірудің бастапқы функционалдық құрылымына айналады, яғни, қойылым барысында актердің ойына көмекші құрал ретінде қалыптасады. Б.Брехттың сөзі бойынша: «Сахнада тұрған барлық нәрсе ойнауға тиіс, ал егер ойнамай жатса, оған сахнада орын жоқ» (Березкин 79). Яғни, қойылымдағы кез-келген зат іс-әрекетке жүгініп, ойналуы тиіс, мейлі актердің көмегімен болсын, мейлі техникалық құрылымы жағынан болсын, трансформацияға ұшырап, көркемдік шығармашылықтың идеясын толықтай ашуы шарт. Осы қарастырылған тұжырымға сәйкес, сценография спектакльде негізгі үш функцияны атқарады. Олар: кейіпкерлік, ойнақы және әрекет орнын көрсететін сахна көркемдеулері. Әрекет орны не екені түсінікті болса, кейіпкерлік сценография дегеніміз – сахнада актерлермен теңдей кейіпкер функциясын атқаратын сценография. Ойнақы сценографияда сахнадағы әрбір зат ойнап тұруы қажет. Сценографияда қарастырылған үш негізгі функция алғашқылық болып табылатын теоретик мамандардың шығармашылық туындыларда қолдануға мүмкіндік тудыратын негізгі ұстанымына айналды.

Жыл өткен сайын өмір болмысы театр алдына барлық аса қиын міндеттерді жүктесе, ал театр өз кезегінде, жаңа міндеттерді суретшілер алдына қояды. Қазіргі таңда заманауи театр эстетикасының өзгеуі, сценография өнерінің неғұрлым дәл және негізгі критерийлерге сүйенуін талап етеді. Бүгінгі күні сценография өзінің күрделі даму жолында айтарлықтай табыстарға жетті, сценографияның жаңа сапалы кезеңі басталды.

Сценографтар сахнадағы декорацияларын минимализм тәсілінде шешуге бүгінде мән беріп келеді. Олар сахнаны дәстүрлі декорациямен

емес шартты дүниелермен көркемдеуді жөн санайды. Бүгінгі сахна суретшілері дизайнерлік тәсілді де жоққа шығармайды, яғни қойылымның көркемдік бейнесін компьютер бағдарламаларының көмегімен сыртқы формасын суреттеп, оны жарық сәулелері арқылы көркемдік формасын тауып, замауи инновациялық технологияларды тиімді пайдалана отырып, таңғажайып, әсерлі шешімдерімен таңғалдырып жатады. Өзіндік үйлесімін тапқан сценографиялық шешімдер бірнеше функцияны атқарып, сахна алаңында сан түрлі пішіндерге боялады. Суретшілер көбіне шарттылыққа мән беріп, әр ойластырған заттың ойнақы және қозғалмалы, көп функционалды роль атқаратын, драматургтың негізгі ойын сахна алаңында қойылған заттар арқылы шешімін тауып, тың идеяларымен әсер қалдыру негізгі ұстанымдары болып қалыптасқан.

Театр тәжірибесі жаһандық құбылысқа айналу стратегиясында кәсіби дизайнерлер цифрлық технологияға енгендіктен, театр дизайны мен технологиясының маңызды екендігі экономикалық ілгерілеуді білдіреді. Әрбір театр суретшісі тапқыр болуға машықтанады, шындығында енді сценографтың тапқырлығы шексіз, өйткені ол заманауи технологияның тұрақты талаптары жағдайында өзінің шығармашылық қабілетін өзінің жақын мәдени ортасына сәйкес модельдей алады. Себебі «театр мәдениет пен технологияны өзінің толықтығында, ғұмыры мен орнын бірлестік өмірінде көрсетіп, сөйтіп ол мәдениет пен технологияны ең жоғары деңгейді бейнелейді» екен (Эни 162).

Сонымен, сценограф бір көзқараста дамып келе жатқан экономикада табысқа жету үшін ол өз мәдениетіндегі экономикаға көмектесетін аспектілерін түсіну үшін өзінен тыс қадам жасауы керек, өйткені ол өз кәсібінің таңдаулы құралдары болып табылатын батыс және азиялық технологиялардың элементтеріне сәйкес болуға тырысады.

Екінші бір тың көзқарас, Биер Таяның «Сценография қирандыларын қайта елестету» еңбегінде шығармашылық пен инновацияда қайтадан гүлдене алатын басқа соңғы нүктені табу үшін көптеген театрлық дизайнерлердің соңғы аялдамасында секірісті қайта қарауға болады ма деген сауал қояды. Сценографтар өнерден бас тартудың әлеуетін қайта қарау үшін сызықтық емес, циклдік өндірістік

процестерді қалай қабылдай алады? Бұл эссе экосценография бағытында театрдың және одан тыс жерлерде дәстүрлі емес материалдар мен лақтырылған заттардың көркемдік әлеуетін іздеудегі сценографтың рөлін зерттейді (487).

Қазіргі уақытта сценография болсын, жалпы визуалды өнерде шындығында, таза стильден гөрі цитаталар көп болуының тарихи тұрғыдан себебі бар болуы керек. Модернизм кезеңінде олай емес, модернді стиль ретінде өнердің қай саласы болсын тез ажыратуға болады. Ол көркем бағыт ретінде – бұрынғы өткен дәстүрлерден бас тарту, қалыптасқан идеялардан, ескірген формалар, жанрлардан бас тартып, өткенді жою мен жаңаға жол салу тәрізді ұмтылыстары сценографияға да жат болмаған. Өз кезеңінде жаңаша ізденістерімен сипатталатын бағыт шындықты қабылдау мен бейнелеуде сонылыққа, өзіндік айқын стильге ие екені мойындалған. Дегенмен, оның да дағдарысқа ұшырап, көркем тиімділік тұрғысынан әлемдік постмодерн тәрізді жаңа дәуірге ауысуы заңдылық.

Бұл үрдіс постмодерндік эстетика – театрдың дамуына ерекше әсерін көрсете білді. Сахнада постмодернизмнің көркем мәдениеті эклектизм, пародия, еліктеу, дәйексөз, жаңашылдық, ашықтық, гедонизм мен эротика, денелілік, жұмбақтылық, шектен шығушылық, мистерия мен эпотаждылыққа баса назар аудару қойылымдарда бұқаралық сипат пен иронияны ұстанып, сценография арқылы да тиімді көрініс тапты. Көркемділікте постмодернизм әлемді мәтін, белгілер мен мағыналар ойыны ретінде қабылдауға ұмтылды. Ол рефлексияға емес, шындықты модельдеуге және жасанды шындықпен тәжірибе жасауға батыл да қауіпті, әрі тиімді қадамдар жасағандығы белгілі.

Одан кейінгі ізденістер көркем кезең – метамодернизмде қандай болды? Бұл кезеңдермен театр тарихында ең белгілі деген театр реформаторларының ізденістері қалай үндесетіндігі түсініксіздеу. Мысалы, В. Маяковский театрының мәні театрға ойын-сауықты қайтару әрекеті, сахнаны трибунаға айналдыруда болса, Брехттің эпикалық театр арқылы ескі догмалармен, натурализммен күресу, Станиславскийдің «кейіпкер мәнділік», Вс. Мейерхольд пен А. Таировтың «сахналық

бейненің перспективасы тек жаңа синтетикалық театрда» деген пікірлері әлемді көркем тәжірибе ретінде игеру қадамдарының түп мақсаты неде?

Ақпараттық технологиялардың дамуында гуманитарлық зерттеулер соңғы технологиялармен жасалынған сан алуан көркем эксперименттерді назардан тыс қалдыра алмайды. Қазіргі театр өнері әлемінің басым бөлігінде осындай эксперименттерге тиесілі екені сөзсіз. Сценографиядағы форма мен экспрессивтіліктің негізі ретіндегі технология ертедегі модернизмді айтпағанда, тіпті ежелгі театрда да қолданылған – Вс. Мейерхольдтың, итальяндық футурологтардың және Германиядағы Баухауз суретшілерінің жаңалықтары мысал бола алады. Бүкіл XX ғасыр театр сценографиясында және тұтастай сахналық өнерде технологиялық және логикалық жүйелерді енгізуімен ерекшеленді.

Демек, жаңа технологиялар сценографияда тиімді мүмкіншіліктерді аша отырып, спектакльдің бірегей формасын жасауға мүмкіндік береді. Жаһандық технологияларды пайдалану сценография үрдісінде уақыт пен материалдық ресурстарды тиімді оңтайландыруға ықпал етеді. Қазіргі кезде театр көбінесе өзін-өзі қамтамасыз ету қағидаттары бойынша жұмыс істейді. Театрдың өзін-өзі қамтамасыз етуі көркемдік шығармашылықтан басталса, көркемдік шығармашылық режиссер мен сценограф талғамына тікелей қатысты.

### Әдебиеттер:

Beer, Tanja. “Reimagining The Ruins of Scenography.” *ASAP/Journal*, Johns Hopkins University Press, Volume 1, Number 3, September 2016, pp. 487-511. DOI:10.1353/asa.2016.0042

Березкин, Виктор. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1: От истоков до середины XX века. Москва, ЛКИ, 2011.

Eni, Kenneth. “Aesthetic Considerations in Contemporary Nigerian Theatre Design and Technology.” *Online International Journal of Arts and Humanities*, vol.2, Issue 5, pp.157–165. June 2013. [www.onlineresearchjournals.org/OIJAH](http://www.onlineresearchjournals.org/OIJAH) Accessed 12 October 2016.

Наталья Емченко. Герой нашей эпохи – человек, который просто остается собой: 7 правил, как быть счастливым в современном мире. Опубликовано: 01 апреля 2021 <https://mc.today/blogs/geroj-nashej-epohi->

[chelovek-kotoryj-prosto-ostaetsya-soboj-7-pravil-kak-byt-schastlivym-v-sovremennom-mire/](http://chelovek-kotoryj-prosto-ostaetsya-soboj-7-pravil-kak-byt-schastlivym-v-sovremennom-mire/) Дата обращения: 12 февраля 2023.

Халыков Қ.З, Тустикбаев Қ.Ж. Сценография: қазақ драма театрындағы қойылымдардың көркемдік тиімділігі: монография. Алматы: Smart University Press, 2023. – 161 б.

## ОБЗОР ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЦЕССА В СЦЕНОГРАФИИ ТЕАТРА И КИНО

*Уразалинова Г.Р.*

*Магистрант 1 курса «Сценография» КазНУИ, Астана*  
*Руководитель: Жангужина М.Е., Phd, Ассоц. Проф. Казнау*  
*им. Темирбека Жургенова, Алматы*  
[urazalinova1205@mail.ru](mailto:urazalinova1205@mail.ru), [aumira@mail.ru](mailto:aumira@mail.ru)

**Аннотация:** Виды визуальных искусств, как театральные постановки и кинофильмы в постановочном процессе требуют участие художника. Средства выразительности как декорации, реквизит, костюмы, грим ложится на ответственность художника. Специалист, комбинирующий знания о всех видах визуальной выразительности называется художником-постановщиком, как в театре, так и в кинопроизводстве. Имея одинаковое название художник в театре и киноиндустрии имеет абсолютно разные специфики, как творческие, так и производственные. В статье описаны результаты практического и теоретического исследования нюансов работы художника в кинопроизводстве и театре. Художник - постановщик кино и телевидения в Казахстане является молодой специальностью, которая сейчас набирает особую популярность. Из-за отсутствия специалистов эту позицию занимают чаще художники театра. Непонимание важности специфики работы художника-постановщика в постановочном процессе приводят к некачественным кинокартинам и театральным постановкам, ведь именно благодаря художественному решению создается необходимая, задуманная постановочной группой атмосфера, состояние, настроение произведения.

**Ключевые слова:** Художник - постановщик, постановочный процесс, сценография, кинопроизводство, театральная техника, постановка, изобразительный ряд, декорации, реквизит, бутафория.

**Андатпа:** сахналық қойылымдар мен кинофильмдер сияқты бейнелеу өнерінің түрлері суретшінің қатысуын талап етеді. Декорация, реквизиттер, костюмдер, грим сияқты экспрессивтілік құралдары суретшінің жауапкершілігіне жүктеледі. Көрнекі экспрессивтіліктің барлық түрлері туралы білімді біріктіретін маман театрда да, кино өндірісінде де қоюшы-суретші деп аталады. Театр мен киноиндустриядағы суретші бірдей атаумен шығармашылық және өндірістік жағынан мүлдем басқа ерекшеліктерге ие. Мақалада суретшінің кино өндірісі мен театрдағы жұмысының нюанстарын практикалық және теориялық зерттеу нәтижелері сипатталған. Қазақстанда кино және теледидардың қоюшы - суретшісі жас мамандық болып табылады, ол қазір ерекше танымалдылыққа ие болуда. Мамандардың болмауына байланысты бұл позицияны театр суретшілері жиі алады. Қойылым процесінде қоюшы-суретшінің жұмыс ерекшелігінің маңыздылығын түсінбеу сапасыз кинокартиналар мен театрландырылған қойылымдарға әкеледі, өйткені көркемдік шешімнің арқасында қойылым тобы ойластырған қажетті атмосфера, күй, шығарманың көңіл-күйі жасалады.

**Түйінді сөздер:** қоюшы-суретші, сахналау процесі, сценография, кино түсіру, театр техникасы, сахналау, бейнелеу қатары, декорациялар, реквизиттер, бутафория.

**Abstract:** Types of visual arts as theatrical productions and cinema in the staging process require the participation of the position of the artist. Means of expression as scenery, props, costumes, and makeup fall on the responsibility of artists. A specialist who combines knowledge of all types of visual expression is called a staging artist, both in theater and film production. Having the same name artist in the theater and film production has completely different specifics, both creative and production. This article describes the results of a practical and theoretical study of the nuances of the work of the artist in film production and theater. Film and television production designer in Kazakhstan is a young specialty, which is now gaining particular popularity. Because of the lack of specialists with an education, this position is occupied by theater artists. Underestimation of the importance of the production designer who understands the specifics of his work in the process of staging leads to low-quality pictures and cheap theatrical productions, because it is the artistic solution that creates the atmosphere, the state and the mood necessary for the staging.

**Key words:** production designer, staging process, scenography, film production, theatrical technique, staging, imagery, scenery, props, props.

**Введение:** С самого начала развития цивилизации человечество сопровождало разнообразными театрализованными представлениями, будь это языческие танцы, ярмарочные фестивали или ритуалы жертвоприношений. Развитие театрализованных постановок имеет богатую историю, желание их повторного лицезрения и привело к созданию кинематографа. Появление технологии, позволяющей пересматривать изображения много раз, в любое время, при этом не теряя качества привело к некоторой потере интереса людей к театрализованным постановкам. Театры начали терять зрителя и прибыль. Необходимость вернуть популярность театрам породила появление новой специальности, как художник - сценограф. Если до этого момента в театрах использовались примитивные декорации и реквизит, созданные ремесленниками, теперь художник стал соавтором, сорежиссером, который вместо заурядных декораций, создающий требуемую художественно-эмоциональную атмосферу.

С развитием кинематографа режиссеры также ощутили необходимость в художнике, ведь помимо декораций требовалось через экраны показать аутентичность и настроение. Помимо актерской игры, звуковых эффектов и общей атмосферы костюм, грим персонажа и свет также являются важными средствами выразительности.

**Материалы и методология:** производство кино, постановка спектакля, производство декорации и бутафорных реквизитов для театра и кино, диссертации, статьи, история мирового театра, техника и технология театра, интернет ресурсы, научная литература о театре и кино, интервью художников кино.

В методологии исследования использовались основные методы научного исследования: сравнительный анализ, опыт художников театра и кино. Системный анализ работы собственного опыта в качестве ассистента художника - постановщика в сфере телевидения и в бутафорном цеху столичного театра. Изучение этапов постановочного процесса от утверждения сценария до премьеры.

### **Основная часть**

Постановочный процесс в театре начинается со сценария произведения. После утверждения материала собирается художественный совет, в лице режиссеров, постановщиков, с художником-постановщиком

в том числе. В обязанности художника - постановщика входит сценографическое решение произведения, экономическая часть, контроль производства, сдача готового материала. Разработка идеи композиции, грима и костюмов проводится вместе с режиссером, чтобы ключевые элементы и замысел не расходились. В виде эскизов и макета композиция защищается перед худ.советом. С развитием информационных технологий эскизы и макеты заменили трехмерные модели, созданные графическими редакторами. Тут мы видим необходимость знания художником - сценографом базовых навыков изобразительного искусства, драматургии и необходимых компьютерных программ. Сценографическое решение материала также требует знаний конструкции сцены и технологии, так, художник не знакомый с поворотным кругом планшета сцены, «штанкетной» системой и плунжерами не сможет в полной мере использовать потенциал сцены. Штатный художник - постановщик должен знать параметры сцены своего театра, это позволяет подбирать правильный масштаб для объемных декораций.

После утверждения композиции худсоветом начинается подбор материала для производства декорации. Так как фактура и материальность важный элемент для восприятия задуманной идеи, художнику необходимо знать влияние цвета и фактуры на зрителя, так, к примеру, столб сделанный из фанеры, и столб, сделанный из досок может передать зрителю абсолютно разные эмоции.

«Экономическая часть также лежит на плечах художника. Учитывая бюджет, выделенный для постановки составляется смета постановки. Это требует от художника знаний и постоянного мониторинга изменений цен на те или иные материалы» говорит в одном из интервью художник постановщик-Аддис Гаджиев.

Дальше, материал в виде эскизов и чертежей передается производственной части: художнику-декоратору и художнику-бутафору. Это специалисты с навыками живописца, скульптора, столяра и сварщика. Для которых знание фактуры и цвета - это их основной помощник. Аутентичность является важным элементом декорации, и чтобы ее создать от декораторов и бутафоров требуется умение имитировать тот или иной материал, поверхность. Декорации создаются с учетом давления веса актеров, влияния долгосрочного хранения, гастрольных переездов и пожарной безопасности.

К костюмам тоже имеются очень большие требования. Создание аутентичности дизайна и материала доступно только художнику,

знакомому с технологией пошива и кроя и знаниями истории мирового костюма разных стран и эпох.

Грим в театральных постановках используется для передачи характера персонажа, он бывает историческим или фантазийным, ярким и преувеличенным, линейным и пластическим. Грим создается с учетом расстояния артистов от зрителя.

В театре есть позиция - художник по свету. Влияние света и цвета на психофизиологию человека давно доказаны, и художники по свету умело этим пользуются, передавая характер и состояние происходящего момента. В балансе со светом декорации также принимают необходимый вид, так, скользящий свет грамотно передает фактуру, созданную декораторами. Иногда свет является единственным визуальным средством выразительности, на концертах и шоу программах используют световые приборы, имеющие свойство двигаться и меняться по прописанной партитуре.

Весь готовый материал собирается на сцене, вводятся итоговые коррективы. Таким образом завершается постановочный процесс для художника - сценографа. (Рис. 1.)



Рисунок 1. Спектакль «Жасауыл» режиссер Бекболат Курмангожаев

Художник-постановщик в кино очень недооцененная профессия в Казахстане, данную позицию занимают бутафоры и декораторы, порой и сами режиссеры. Сказочность и театральная декоративность в

кинопроизводстве сводится на минимум, здесь требуется аутентичность, правдоподобие и реализм. Этим ограничиваются дилетанты. Художник - постановщик разрабатывает и выполняет общий творческий замысел изобразительного решения и оформление фильма. Художник обеспечивает художественные качества фильма, то есть, тональный колористический строй и образное раскрытие эпохи и быта. Принимает участие в части постановочного проекта, создает эскизы, изобразительные экспликации фильма, натуральных объектов, определяет образ экранного изображения событий, характерность действий. Художник - постановщик руководит разработкой чертежей декораций и других съемочных объектов, поиском технологий и сооружений, постройки и отделки. Находит более рациональное использование постановочных средств, обеспечивает соответствие экономических затрат на изобразительное решение согласно утверждённой смете.

«Постановка кадра, мизансцена актеров места натуральных съемок, локации выбираются совместно с постановочной группой. Недостаток необходимых знаний и навыков приводят к тому, что выбором мест съемок занимается режиссер, и весь художественный замысел сводится к производству декорации» из интервью российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева.

Постановочный процесс для художника - постановщика начинается со знакомства со сценарием, после создаются эскизы декораций, локации, реквизитов и костюма. Подбираются референсы со схожим состоянием, настроением. Так как кинопроизводство требует большей правдоподобности, начинается поиск аутентичных реквизитов - игровых и обстановочных, складывается и ожидается начало съемок. Здесь необходимы знания впо истории мировой архитектуры, дизайна интерьера, ландшафтного дизайна. При отсутствии задуманных реквизитов в продаже, создаются специальные реквизиты и декорации, имитирующие те или иные локации. Так, в специальных павильонах выстраиваются трехстенные декорации. В качестве примера можно рассмотреть сериал «-750» режиссера Ивана Кинерейш, где была создана декорация, имитирующая интерьер и быт казахов XIII века. (рис. 2, рис. 3.)



Рисунок 2, 3. Сериал «-750» режиссер Ивана Кинерейш

Художник - постановщик кино возглавляет художественный департамент, в который входит также художник-декоратор и художник по реквизиту. Помимо создания необходимых локаций и реквизитов, они несут материальную ответственность за используемые при съемках реквизиты и локации. После выставления кадра и света художниками делаются последние поправки.

Во время съемок художник следит за чистотой кадра, проверяет наличие посторонних вещей, расположение обстановочных реквизитов по задуманным местам, следит за игровым реквизитом в руках актеров. Также очень важно следить за связками кадров, так как кино не всегда снимается по хронологии сценария, иногда приходится заново восстанавливать отснятые локации, и чтобы не допустить «киноляпов», все восстанавливается в точности до мелочей.

Костюмы в кино также лишены театральности, они более реалистичны и должны передавать стиль и образ показываемой эпохи.

Грим в кино менее яркий и сказочный, естественный грим делается, чтобы избежать бликов от световых приборов, и чтобы спрятать дефекты кожи актера.

Также в киноиндустрии есть художники, которые работают в сериалах. Сериалы снимаются с учетом трансляции на телевизорах, это другой тип восприятия изображения. Главная задача телевизионного художника показать объекты и строить определённые декорации в тех масштабах в котором герой будет хорошо компановаться.

Качество у телевизионного вещания не дает полного спектра всех цветов фактур и реквизитов, в основном сериал показаны в средних

планах. Сериалы это - растянутые произведения, которые требуют определённой хронологии через последовательность объектов. Киноэкран позволяет видеть декорации очень подробно как в крупном плане, так и в общем плане. Как показали исследования, когда зритель сидит в тёмном зале, у него меньше причин отвлекаться от экрана, чтобы погрузиться в атмосферу фильма.

Также художнику нашего времени требуется знать не только аспекты собственной деятельности, но и разбираться в объективах, разрешении камер и особенностях операторского искусства. Так как художник должен видеть реальные объекты, технику света и выбирать тот кадр, который считается наиболее удачным. Постановочный процесс для художника - постановщика кино завершается только с окончанием всего съемочного процесса.

Различия постановочного процесса в театре и кино заключается в том, что театральные представления проходят на сцене в реальном времени, происходит прямой контакт зрителя с художественным решением и игрой актеров. У постановочной группы нет второго шанса произвести впечатление на зрителя. В кино мы смотрим уже готовую картину. Театральный художник обладает ремесленническими навыками, знанием театральной техники и конструкцией сцены. Художник кино видит все объекты не глазами, а через камеру, кадр - есть картина. Свет в кино более естественный, имитирующий дневной или ночной свет.

Точки соприкосновения кинематографа и театральных постановок существуют. У первого и второго вида искусства всегда есть режиссёр, художник и сценарист. Постановочная группа, в особенности художники должны иметь навыки декораторов, глобальные знания в истории, понимать психофизическое влияние цвета и света на человека, композиционного строя. В современном мире в кино часто используются визуальные технологии, компьютерная графика и разные фантастические эффекты. Современные театральные сцены также не отстают от кинопроизводства, создавая в реальном времени голографические объекты, конкурируя с кино. Главным элементом в театре или в кино всегда остается драматургия. Постановка не может существовать без такого глобального и важного департамента как художники, так называемые сценографы в театре или художники-постановщики в кино.

Итоги исследования: базовые навыки композиции очень важны, но недостаточно актуальны для работы в той или иной узконаправленной сфере. Ограниченные дедлайны и кейсы с подоплекой историчности и

нездоровыми требованиями режиссеров часто приводят к тому, что художники теряются, находясь в другой сфере.

**Заключение:** Художник постановщик - это специалист, который изучает творческую науку, которая вышла за пределы театра, и перешла через экран в кино и сериалы, и безостановочно развивается. Мир театра и кино на сегодняшний день очень невероятный, насыщенный и разнообразный, и разобраться в его внутренних нюансах сложно.

Зритель не знаком с кухней постановочного процесса, однако каждое звено играет очень важную роль для создания качественного итогового продукта. Разносторонняя образованность художника очень важна, ведь именно она делает из простого ремесленника- творца. В качестве заключения можно указать следующие тезисы:

- Художник-сценограф театра использует средства выразительности, декорации, бутафорные реквизиты, костюм и грим, не имея возможности для дублей. Они имеют особую утрированную сказочность. Композиция создается в ограниченном пространстве сцены, ориентируясь на образное восприятие зрителем места действия.

-Художник - постановщик кино имеет глаза в виде объектива камеры, восприятие масштаба и цвета ориентируется на экраны. Средства выразительности лишены театральности, аутентичны и правдоподобны.

Недостаточно просто уметь рисовать, создавать декорации и реквизиты. Современный театр и кино требует осознанности специфики каждого направления, знание особенностей и тонкостей кинопроизводства и театрального искусства.

На сегодняшний день участие и важность художника в постановочном процессе все еще на стадии развития. Основные направления обучению художников театра и кино ограничены классическими устоявшимися правилами. Современная сцена и кинематограф достигает невиданных успехов в развитии, недостаток грамотных специалистов в Казахстане влияет на качество современных театральных постановок и художественных фильмов, молодые и талантливые режиссеры остаются с нереализованными идеями, без художника - соавтора, который мог бы воплотить их в реальность. Осознанность в выборе направления сферы деятельности художника - постановщика позволит грамотно будущему сценографу выстроить свою траекторию обучения и развить необходимые профессиональные навыки, диктуемыми быстрыми темпами развития современной сценографии.

### Список литературы:

- 1.Интервью российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева, <https://adview.ru/rabotnikiv/est-li-raznica-v-rabote-xudozhnika-postanovshhika-nad-kino-i-serialom/>
- 2.Лекция российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева, <https://www.odesafilmstudio.com.ua/uk>
- 3.В.Рындин - «Художник и театр»
- 4.В.И Березкин-«Искусство сценографии и мирового театра»
- 5.В.В.Базанов-«Работа над новой постановкой»
- 6.В.В.Базанов-«Техника и технология сцены»

## ҚАЗІРГІ СЦЕНОГРАФИЯҒА ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ЕНГІЗУ

**Каржаубаева С.К., өнер.док., профессоры,  
Жангужина М.Е., пед.ғ.док., қауымдастырылған профессоры,  
Болегенова Н.М. 1 курс магистранты,  
Қазақ Ұлттық өнер академиясы сценография кафедрасы**

**Аңдатпа:** Мақалада заманауи қазақ театры сценографиясындағы визуализация және техникалық инновация мәселелері қарастырылған. Сценографиялық тілді кеңейтудегі және спектакльдің көркемдік бейнесін ашудағы дәстүрлі және инновациялық технологиялар мен олардың бейнелеу мүмкіндіктерін синтездеу мәселелері осы уақытқа дейін өте аз зерттелген, сондықан өзекті мәселе болып табылады. Қазақ театры сценографиясына визуализациялық және цифровизациялық технологияларын іс жүзінде қолдану бүгінгі деңгейі қарастырылады. Заманауи көрініс жоғары театр технологиясын талап етеді, мұнда бүкіл спектакль ең заманауи жабдықта және аса көп материалдық шығындар қажет етпеу де мүмкін. Өйткені, визуализация және цифрландыру, біріншіден, жандылыққа ие болуы керек. Мақалада кәзіргі заманғы сценографияда қазақ театрына заманауи цифровизациялық процесстері қалыптастыру аспектілері анықталады және осы процесстеріне жан жақты талдау жүргізілді.

**Кілт сөздер:** *инновациялар, қоюшы-суретші, 3D модельдеу, визуализациялау, арнайы эффектiлер, виртуалды декорацияларды жаңғыртуға арналған жабдық, видеопроекциялар.*

**Аннотация:** В статье рассматриваются проблемы визуализации и технического новаторства в сценографии современного казахстанского театра. Проблемы синтеза традиционных и инновационных технологий и их репрезентативных возможностей анализируются с позиций расширения возможностей современного сценографического языка, акцентуированного на раскрытие художественного образа спектакля. Эта проблема является малоизученной и потому особенно актуальной. Практическое применение технологий визуализации и цифровизации в сценографии казахского театра находится на этапе становления. Современная сцена требует высоких театральных технологий, где весь спектакль исполняется на самом современном оборудовании, с учетом требований к рентабельности и экономическому эффекту современного театрального производства.

**Ключевые слова:** *инновации, художник-постановщик, 3D моделирование, визуализация, спецэффекты, оборудование для воспроизведения виртуальных декораций, видеопроекции.*

**Abstract:** The article deals with the problems of visualization and technical innovation in the scenography of the modern Kazakh theatre. The problems of synthesis of traditional and innovative technologies and their representational capabilities are analyzed from the standpoint of expanding the capabilities of the modern scenographic language, focused on the disclosure of the artistic image of the performance. This problem is poorly studied and therefore especially relevant. The practical application of visualization and digitalization technologies in the scenography of the Kazakh theatre is at the stage of formation. The modern stage requires high theatrical technologies, where the whole performance is performed on the most modern equipment, taking into account the requirements for profitability and economic effect of modern theatrical production.

**Keywords:** *innovations, production designer, 3D modeling, visualization, special effects, equipment for reproducing virtual scenery, video projections.*

**Кіріспе.** Инновация – бұл бағыттар мен жобаларды жүзеге асырудың бірегей және шығармашылық тәсілі, ол бұрын нарықта болмаған өнімдерді енгізу. Театр саласында да басқа салалар сияқты оның сапасын арттыратын техникалық жаңалықтар пайда болады. Машина жасау, 3D технологиялар, дыбыс және жарық жүйелері. Әрине, жаңашылдық қажет. Бүгінгі күні көрермен үшін қиын күрес жағдайында мемлекеттік театрдан көбелектің иісі шықпауы керек. Ал инновацияларды енгізу әрқашан қаржылық шығындармен қатар жүреді. Бірақ театрдағы жаңашылдықтың тиімділігі тікелей қаржыландыруға байланысты.

Қазіргі заманғы цифрлық театр интерактивтіліктің жоғары деңгейімен ерекшеленеді (бұл театрға тән, өйткені театр коммуникациясындағы көрермен театр іс-әрекетінің тәжірибесінің белсенді жағы болып табылады); интегративтіліктің жоғары деңгейі (бұл спектакль идеясын жүзеге асыру үшін әртүрлі орта аймақтарды біріктіруге мүмкіндік береді); ұтқырлықтың жоғары деңгейі (бұл көрерменнің жоғары ұтқырлығы мен көрермендердің қызығушылығы саласына еруге мүмкіндік береді; мультимедиа мен видеоарттың жоғары дәрежесі (бұл монтаждау әдістерін, анимацияны және толықтырылған шындықты пайдалануға, спектакльдердің визуалды құрылымын қиындатуға мүмкіндік береді). Сандық театр көрермен жоғары интерактивті болған кезде бәсекеге қабілетті.

**Әдістер.** Театрландырылған оқиғаның негізі – театр қойылымы интерактивтіліктің шектеулі деңгейлері бар цифрлық технологияға, ал мазмұнның негізі-әңгіме немесе оқиғаны құрайтын мәтінге айналады. Көрермендер арасында бүгінде танымал болған сандық театр форматтары:

- бейне-пьесалар (мысалы, youtube желісіндегі театр қойылымдары);
- Instagram-спектакльдер (мысалы, ARTиШОК театры «Ер-Төстік»
- screenlife - спектакльдер-осы үшін арнайы құрылған әлеуметтік желідегі мессенджердегі кейіпкерлердің қарым-қатынасы арқылы баяндалатын онлайн-спектакльдер
- онлайн-опералар (мысалы, *Абай атындағы* қазақ мемлекеттік академиялық *опера және балет театры* «Еңлік-Кебек» операсы)
- VR қойылымдары (VR-көзілдірікпен қарау мүмкіндігі бар интернет-конференцияларға арналған бағдарламалар арқылы бетпе-бет репетициясыз жасалған;

-LED-экран

-видеопроекция

Қазіргі сахна өнеріндегі визуализация мен цифрландыруды қарастыратын болсақ, негізінен, цифрлық өнімділікке тән бірнеше критерийлер бар. Аралық, мөлдірлік және гипермедиалдылық (Болтер, 2000) сияқты ұғымдардың цифрлық сахна кеңістігінде не бейнеленгенін және олардың қалай түрленетінін қарастырған жөн. Кеңістікті қабылдауды кеңейту және иммерсивті және кинетикалық театр сценографиясын жасау. Әртүрлі техниканы қарастыру және визуализация мен цифрландырудың көркемдік тәсілдері, атап айтқанда батыру және интерактивтілік, медиа, бейне карта, сахналық-цифрлық кеңістікте кеңінен қолданылатын сандық сахналық көріністі жүзеге асырудағы мәселелер [1; 2].

Заманауи зерттеулер мен жарияланымдарға сүйенсек виртуалды орталар мен иммерсивті технологиялар мәселеріне байланыста шетелдік авторлар жан-жақты аспектілерін талқылады, олар: Mikropoulos, T. A., & Natsis, A., Warburton, S., Dede, C., Blascovich, J., Loomis, J., Beall, A. C., Swinth, K. R., Hoyt, C. L., & Bailenson, J. N., Sanchez-Vives, M. V., & Slater, M. Freitas, S. d., & Neumann, Cheung, W. S., Dunleavy, M., Dede, C., & Mitchell, R., Cummings, J. J., & Bailenson, J. N., Potkonjak, V., Gardner, M., Callaghan, V., Mattila, P., Guetl, C., Petrović, V. M., & Jovanović, K.

**Нәтижелер және талқылау.** Мысалы, талдау үшін Стив Диксон ұсынған критерийлерге сүйене отырып, «жаңа буын» техникасы ретінде талдайтын Intermedia Performance the Builders Association компаниясының марапатқа ие болған «Super Vision» цифрлық шоуы таңдалды. Осы сандық ойын-сауық мазмұнында қолданылатын әртүрлі көркемдік тәсілдерді қарастырыңыз. Біз талдауды тірі сөйлеу аспектісіне (сахнада) емес, жазылған бейнеге қолданамыз, өйткені спектакльді тікелей эфирде көруге мүмкіндік жоқ, сондықтан YouTube арнасы сияқты опция таңдалады. Бұл сахнаға қарағанда бейне арқылы сахналық әрекетті қабылдаудың сәл өзгеше тәсілі. Бейне өзінің табиғаты бойынша көрерменнің назарын нені және қашан қарау керектігін көрсетеді. Бұл көрерменге эмоционалды әсер ете отырып, тірі қойылым кезінде жіберіп алған сәттерді көруге мүмкіндік береді.

Сахналық қойылым мен цифрлық технологиялардың өзара әрекеттесуін, атап айтқанда, сандық медианы пайдалану қазіргі сахна мен

театр өнерін қалай өзгертетінін қарастырайық. Бұл тақырып жаңа, үнемі өзгеріп, жетілдіріліп отыратын мультимедиялық құралдар мен құралдардың әсері, сондай-ақ оларды пайдаланудың болашақ перспективалары тұрғысынан театрдың бүгінгі жағдайын түсіну үшін маңызды. Қазіргі заманғы сандық технологиялар өміріміздің ажырамас бөлігіне айналды, бұл өнер саласына да қатысты. Визуализация мен цифрландыруды зерттей отырып, мен оларды сахналық актерлік/театрлық актерлік өнердің берік классикалық фонын бұзбай өз пайдасына қалай пайдалану керектігін түсінгім келеді.

Сандық ақпарат құралдары мен компьютерлік проекцияларды пайдаланатын театрландырылған қойылымдардың жүз жылдан астам тарихы бар. Бұл жұмыста біз жаңа медиа-технологиялар онтологиясында шын мәнінде не жаңалық болып табылатынын және олардың сахна өнері саласында қолданылуын сұрап, түсінуге тырысамыз. Бүгінгі таңда қандай жаңа цифрлық құрылғылар қолданылуда және олар аудиторияның қабылдауын қалай өзгертеді. Компьютер шын мәнінде бірегей көркем бейнелеу режимдерін және желілік және интерактивті көріністің жаңа әмбебап формаларын тудырады деп айтуға болады, бұл Мэтью Косидің мәлімдемелеріне қарсы келеді, ол былай дейді: «Киберкеңістікте және экрандалған кеңістікте мұндай виртуалды ештеңе жоқ, әлі сахнада орындалмаған технологиялар». Бірақ визуализация мен цифрландыру жағдайында компьютерлік технологиялар жаңа процестер мен құбылыстарды туғызатыны бірдей мойындалады.

Театр әрқашанда пәнаралық, «мультимедиялық» форма болып табылады, ғасырлар бойы музыкамен және декорацияның бейнелеу элементтерімен, реквизиттермен, костюмдермен және жарықтандырумен тығыз одақ болды, адам дауысы мен ауызша мәтінді одан әрі ерекше көрсетеді. Ғасырлар бойы театр жаңа технологиялардың драмалық және эстетикалық мүмкіндіктерін тез танып, пайдалана білді.

Театрдағы цифрлық технологиялардың даму жолы салыстырмалы түрде жақында басталды, бірақ қазір оның ауқымдылығы мен әртүрлілігін атап өтуге болады. Сахна өнері мен театр саласындағы цифрлық шығармашылық үлкен қарқынмен дамып келеді. Жыл сайын кез-келген режиссерлік идеяларды жүзеге асыра алатын жаңа технологиялық құрылғылар әзірленуде. Бұл саладағы ең үлкен жетістіктерді ХХІ ғасырда байқауға болады.

Визуализация және цифрландыру, біріншіден, жандылыққа ие болуы керек. Бұл дегеніміз, тірі актерлер мен қазіргі уақытта болып жатқан оқиғалар болмаса, тек фон болған кезде де сахналық әрекет туралы айту қиын болар еді. Екіншіден, визуализация және цифрландыру ауызекі немесе тілдік мазмұнға негізделуі керек. Тілдік мазмұнсыз сахналық акт - музыкалық-би қойылымына айналады.

Виртуалды шындықтың мәні сахналық өнерде / театрда өзіндік сипаттамалары бар дәстүрлі бағдарламалық мағынада қарастырылады:

1) бағдарламалау құралдарымен жасалған, нақты объектілерге барынша жақын объектілердің үш өлшемді бейнелері;

2) анимацияның болуы (субъектінің Виртуалды кеңістіктегі орнын өзгерту, белгілі бір әрекеттерді орындау, көру аймағын таңдау мүмкіндігі бар

3) нақты уақыт режимінде деректерді желілік өңдеу процесі жүреді (субъектінің әрекеттері, мысалы, оның аяқ-қолдарының қозғалысы, бастың қисаюының өзгеруі, виртуалды шындықты көрсету сипатын өзгертуге мүмкіндік береді және т. б.);

4) бағдарламалау арқылы жасалған қатысу әсері – *immersivity art* *эмерсивность эмерсив (presence)* (субъект жасанды түрде жасалған ақпараттық шындықта заттармен немесе басқа субъектілермен жәрдемдесу елесін сезінеді) [5].

Видеопроекция - виртуалды шындық технологияларының өсіп келе жатқан танымалдылығы жақын болашақтағы негізгі позицияларды анықтайды, ал иммерсивті технологиялардың келешегі мен қолданылуы адам мен компьютердің өзара әрекеттесу жүйесіне (HCI) жаңа көзқараспен қарауға мүмкіндік береді. VR технологияларының дамуын ретроспективті талдау технологиялық шешімдердің дайындығы мен қолжетімділігін көрсетеді, олардың болмауы бұрын VR саласының дамуына кедергі келтірген. Иммерсивтілік заманауи техникалық мүмкіндіктер аспектісінде кеңейтілген және толықтырылған заманауи батыру технологиялары мен көріну принципіне сапалы түрде басқаша қарауға мүмкіндік береді [8].

Иммерсивтілік ұғымы туындайды және көбінесе театр өнері саласында (иммерсивті театр) пайда болады, ол пассивті бақылаушы позициясынан көрерменнің сахнаның белсенді қатысушысына айналу пішімін анықтайды, ол сахналық қойылымға тікелей қосылады. .

Телекөрсету технологияларын қарастыру иммерсивтілік (батыру эффектісі) сияқты тиімділік көрсеткішін бөліп көрсетеді. Иммерсиондық эффект виртуалды ортада, нақты орын ретінде болу сезімін тудырады, ол әртүрлі ақпараттық ағындардың толық дамуы үшін жаңа мүмкіндіктер ашатын жасанды орталардың мүмкіндіктері контекстінде өз алдына маңызды [8]. Иммерсивтілік көрерменді сахнада ойнайтын, рөлге ие актерге айналдыруды білдіреді. Олар іс-әрекеттің болуын, оның айналасында болып жатқан барлық нәрселердің шындығын сезінуді сезінеді, оны тек аудиовизуалды арна ғана емес, бүкіл дене де қабылдайды оның ішінде.

SuperVision заманауи технологиялардың байланыс желілерінің күрделі портретін салады, олардың күшті және әлсіз жақтарын, сондай-ақ пайдаланушыларының күшті және әлсіз жақтарын ашады. Технологияны басқаруға болады. Адамдарды қалаулы немесе қауіп төндіретін деп анықтап, бағыттай алатын жеке тұлғалар немесе коммерциялық кәсіпорындар мен үкімет. Визуализация және цифрландыру технологиялары, виртуалды шындық және иммерсивті технологиялар бірегей технологиялық сипаттамалардың арқасында қуатты және перспективалы ойын-сауық құралына айналды. Бірқатар көзқарастар таныс әлемнің түбегейлі өзгеруін, барлық салаларға, атап айтқанда ойын-сауық ойын-сауықтарына әсер ететін революцияны көрсетеді [3].

Сандық құрылғылардың әртүрлілігі осы саладағы зерттеушілер үшін үлкен мүмкіндіктер ашады. Әрине, цифрлық сахналық іс-әрекет /цифрлық театр қазіргі заманның жаңа бағыты ретінде өз мүмкіндіктерін кеңейтеді, оның ішінде интернетпен қажетті медиа алаң ретінде, нақты және виртуалды шындықта-жаңалықтар бар. Бұл жағдайда көрермен экранмен өзара әрекеттеседі, ал сахналық акт /театр қойылымы экран мәдениетінің басқа нысандарымен бір қатарда болады. Мұндай театрда Gear VR пайдалану жаңа тыныс алып, көрермендерге шексіз мүмкіндіктер ашуы мүмкін [4; 9].

**Қорытынды.** Цифрлық технологияларды, жалпы визуализация мен цифрландыруды енгізу, біздің ойымызша, сахна өнері /театрының идеясы мен рухын бұрмаламайды. Бұл әлі де керемет, тірі қойылым мұнда және қазір болып жатыр. Жаңа технологиялар автордың идеясын үйлесімді толықтырады, оның міндеттері ойлауға және жанашырлыққа үйрету, рухани қуыстан құтқару. Жаңа технологиялар бұл процесті VR

мазмұнын кеңейтуге негізделген жарқын және мәнерлі етуге көмектеседі, ол ең күрделі және соңғы дизайн шешімдеріне жауап береді, цифрлық ұрпақтың көрермендерін баурап алады, оларды эмоционалды түрде баурап алады, ақпараттық кеңістікті өнер кеңістігі және адамдар арасындағы нақты байланыс ретінде дамытады. Болашақтың театры қандай болмақ? Сұрақ ашық күйінде қалды. Көрнекі бейнелермен эксперименттер және техникалық арнайы эффектілерді әзірлеу тіпті талғампаз көрерменнің қиялын таң қалдыруда.

### **Пайдаланған әдебиеттер тізімі:**

1. Берн Д. Цифровизация мен визуализация / Джереми Берн ; пер. с англ. И. В. Берштейна. – М.: «Вильямс» басылым үйі, 2003. – 330 с.
2. Галкин Д. В. Техно-көркем гибридтер немесе дәуірдегі өнер туындылары оның компьютерлік өндірісі / Д. В. Галкин. <http://huminf.tsu.ru/ejournal/magazine/4/gal.htm>.
3. Гройс Б. Медиалды ашықтық феноменологиясы // Гройс Б. Күдік астында. Феноменология медиа /Б.Гройс; пер. с нем. А.Фоменко. – М.: Художественный журнал, 2006. – С. 57–69.
4. Гудмен Н. Әлемдерді құру жолдары /Н.Гудмен. – <http://www.e-readinglib.org/book.php?book=106971>.
5. Данилкина И. И. Шығармашылықтағы қиялды бейнелеу тұжырымдамасы мәдениет феномені ретінде: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / И. И. Данилкина; Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2009. – 20 с.
6. Елхова О. И. Виртуалды шындықтың онтологиялық мазмұны: автореферат. дис. ... доктор филос. ғылымдар: 09.00.01 / О.И. Елхова. - Уфа, 2011. – 38 б.
7. Круткин В. Л. Әлеуметтік танымдағы техногендік бейнелер / В. Л. Круткин // Әлеуметтану және әлеуметтік антропология журналы. – 2012. XV Том. – № 2 (61). – 114-128 ББ.
8. Крыжановская Я. С. Көрнекі және әсерлі / Я.С. Крыжановская // Мәдениеттану сұрақтары. – 2009. - №10 (қазан). - 4-7 б.
9. Маклюэн М. Медианы түсіну: Сыртқы адамның кеңеюі /М. Маклюэн; ағылшын тілінен. В. Николаева; М. Вавилова. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково өрісі, 2003. – 464 б.

## **Инновации в сценографии как фактор развития постановочного процесса современного казахского театра**

***Каржаубаева С.К.***

*Доктор искусствоведения, профессор кафедры сценография Казахской национальной академии искусств им. Темирбека Жургенова*

***Габбасова С.Х.***

*Преподаватель музыкальной школы г. Актау*

***Аңдатпа.*** Мақалада Қазақстан театрларына өндірістік тәжірибелер мен қойылымдарға түбегейлі өзгерістердің қажеттелегі туралы мәселелер қарастырылады. Негізгі мақсатардың бірі сандық технологиялар дәуірінде қазақ театрының сахналарын қажетті құрал-жабдықтармен қамтамасыз ету мәселелерін ұғыну болып табылады. Сахнаның құрал-саймандары - техникалық мүмкіндіктер мен жабдықтарсыз қазіргі заманғы театрда драматургтер, режиссерлер, сценографтар және т. б. үшін қойылатын идеялар мен ойларды визуализациялауды іске асыруда қиындықтар тудырады. Қазіргі театрдағы жүріп жатқан елеулі трансформациялар қойылымды процесстерді ендіру мен заманауи техникалық және технологиялық жетістіктер.

Қазіргі заманғы театрдағы процесстер бірқалыпты емес, олар неғұрлым кереғарлы. Бүгінгі таңда заманауи қойылымдардың жетістікке жетуі үшін инновациялық цифрлы технологияның заманауи ғылыми жетістіктерін пайдаланып жасалған озық сахна жабдықтарының алатын орны бар және ол үлкен мәнге ие. Қазіргі заманғы театрды кәсіби-техникалық жарықтандыру автоматтандырылған жабдықтардың тұтас кешенін қолдануды талап етеді. Бүгінде Қазақстанда да театрларда және концерт алаңдарының контентін визуализациялау үшін арнайы эффектiлердi көрсетуде қолданылады. Сондықтан, қазақ театрының қазіргі тәжірибесіне сүйене отырып, мақалада республиканың барлық театрларына тән, сахнаның техникалық-технологиялық жай-күйі мен механикаландырылуына байланысты бұрыннан қалыптасқан проблемалар талданған. Осы мақалада ұсынылған проблемалар өзекті мәселелердің барлық спектрін толық қамтуды талап етпесе де, онда жекелеген нақты фактілер қарастырылады. Қазақ театрында болып жатқан процесстер түсіндіріледі, олар театрды басқару моделінде жаңа

тәсілдерді әзірлеудің өміршендігі мен өзектілігін растайды және қазіргі заманғы театр өндірісін ұйымдастырады.

Негізгі әдіснамалық зерттеу базасы спектакль шығару бойынша жұмыс принциптерін зерттеудің жалпы ғылыми әдістері, сондай-ақ эмпирикалық әдістерді пайдалану арқылы Қазақстанның қазіргі театр үдерісіндегі жетістіктерді сипаттау және алынған нәтижелерді байланыстыру болды. Театр туралы ғылым, әсіресе сценография теориясы білімнің нақты саласы болғандықтан, қазіргі заманғы өнертану және философиялық-мәдени тұжырымдамалар зерттелетін материалдың нақты бөлшектерін ғана емес, сонымен қатар объективті интерпретацияны талдауға мүмкіндік беретін әдіснамалық базаны құрады. Өйткені театр синтезін зерттеу әдістері ғылымның әртүрлі салаларында, соның ішінде әлеуметтану, арт-психология, театр техникасы және т.б. білім саласының әртүрін өзіне тартуды талап етті. Театрдың сахналық тілі шынайы өмірдегі оқиғаларды бейнелеуде эмоционалды түрде сенімді болғандықтан, көрерменнің көз алдында қойылған қойылымның маңыздылығы соншалықты зор. Сондықтан театрда бәрі маңызды: актерлердің ойыны да, әр мизансцена да, қызықты сюжет ашылатын кеңістікті визуализациялау деңгейі, спектакльдің жарық ұпайы, арнайы эффектілер және т.б. көрермендердің қызығушылығы мен жанашырлығы олардың сапасына байланысты. Театр қойылымына деген шынайы көрермен қызығушылығы ғана болашақта театрдың өміршендігінің кепілі бола алады. Ғылыми философиялық-мәдени және өнертану еңбектерінен басқа, мерзімді баспа материалдары, спектакльдер, костюмдер мен эскиздер аналитикалық негіз болды.

**Түйін сөздер:** сценография, визуализация принциптері, мультимедиялық технологиялар, креативтік индустрия, жаңа шынайылық, сахнаның жарық кеңістігін модельдеу, сандық технологиялар, спектакльді ұйымдастыру мен шығаруды басқару моделі. спектакльді ұйымдастыру және шығарудағы жаңа үлгісі.

### **Аннотация**

В статье рассматриваются проблемы связанные с необходимостью кардинальных изменений в постановочной и производственной практике театров Казахстана. Основной целью стало осмысление проблем оснащения и совершенствования оборудования и техники сцены казахского театра в эпоху цифровых технологий. Технические возможности и оборудование сцены это инструментарий, без которого

современному театру сложно материализовать и визуализировать постановочные идеи и замыслы драматургов, режиссеров, сценографов и др. Существенные трансформации, произошедшие в современном театре, связаны с внедрением в постановочный процесс и выпуск спектаклей - технических и технологических достижений нового времени.

Современный театральный процесс достаточно противоречив и неоднозначен. Сегодня, колоссальное значение успеха современной постановки во многом зависит от оснащенности сценооборудования передовыми достижениями науки в области инновационных цифровых технологий. Профессиональное техническое оснащение в современном театре требует применения целого комплекса автоматизированного оборудования, которое уже сегодня применяется для демонстрации спецэффектов, визуализации контента на театральных и концертных площадках и у нас в Казахстане. Поэтому, исходя из существующей практики казахского театра в статье анализу подверглись давно назревшие, общие для всех театров республики проблемы, связанные с технико-технологическим состоянием и механоборудованием сцены. И, хотя, выдвигаемая в данной статье проблематика не претендует на полный охват всего спектра насущных вопросов, тем не менее, в ней рассматриваются отдельные реальные факты, осмыслению подвергаются процессы, происходящие в казахском театре, которые подтверждают жизнеспособность и актуальность выработки новых подходов в модели управления театром и организации современного театрального производства. Поэтому основной методологической исследовательской базой стали общенаучные методы исследования принципов работы над выпуском спектакля, а также эмпирические методы наблюдения, описания достижений в современном театральном процессе Казахстана, и обобщения полученных результатов. Поскольку наука о театре и, в особенности, теория сценографии - достаточно специфическая область знания, то современные искусствоведческие и философско-культурологические концепции составили методологическую базу, позволившую анализировать не только конкретные детали исследуемого материала, но объективно интерпретировать отдельные факты и прийти к объективному суждению.

Методы исследования театрального синтеза потребовали привлечения знаний в различных областях науки, в том числе социологии, арт-психологии, театральной техники и пр. Ведь, все что происходит на сцене в первую и главную очередь обращено к зрителю. И от того

насколько сценический язык театра эмоционально убедителен в изображении событий реальной жизни, настолько велика значимость разыгрываемого перед взором зрителя представления. Поэтому в театре важно все: и игра актеров, и каждая мизансцена, и уровень визуализации пространства, в котором разворачивается захватывающий сюжет, и световая партитура спектакля, и спецэффекты и многое др. От их качества зависит интерес и симпатии зрительской аудитории. Только этот искренний зрительский интерес к театральному представлению может стать залогом жизнеспособности театра в будущем.

**Ключевые слова:** сценография, принципы визуализации, мультимедийные технологии, креативная индустрия, новая искренность, моделирование светового пространства сцены, цифровые технологии, модель управления и организации выпуска нового спектакля.

**Abstract.** The article deals with the problems associated with the need for fundamental changes in the staging and production practice of theaters in Kazakhstan. The main goal was to understand the problems of equipping and improving the equipment and technology of the Kazakh theater stage in the era of digital technology. The technical capabilities and stage equipment are tools without which it is difficult for a modern theater to materialize and visualize the staging ideas and ideas of playwrights, directors, set designers, etc. Significant transformations that have occurred in the modern theater are associated with the introduction of today's technical and technological achievements into the production process and production of performances. The modern theatrical process is quite contradictory and ambiguous. Today, the colossal importance for the success of a modern production largely depends on the equipment of the stage with advanced scientific achievements in the field of innovative digital technologies. Professional technical equipment in a modern theater requires the use of a whole range of automated equipment, which is already used today to demonstrate special effects, visualize content at theater and concert venues here in Kazakhstan. Therefore, based on the existing practice of the Kazakh theater, the article analyzes long overdue, common for all theaters of the republic, problems related to the technical and technological state and mechanical equipment of the stage. And, although the issues put forward in this article do not claim to fully cover the entire range of pressing issues, nevertheless, individual real facts are considered, the processes taking place in the Kazakh theater are comprehended, which confirm the viability and relevance of

developing new approaches to the theater management model and the organization of modern theatrical production.

Therefore, the main methodological research base has become general scientific methods for studying the principles of work on the production of a performance, as well as empirical methods of observation, describing achievements in the modern theatrical process in Kazakhstan, and generalizing the results obtained. Since the science of the theater and, in particular, the theory of scenography is a rather specific field of knowledge, modern art history and philosophical and cultural concepts have formed a methodological basis that made it possible to analyze not only the specific details of the material under study, but to objectively interpret individual facts and come to an unbiased judgment. Methods for studying theatrical synthesis required the involvement of knowledge in various fields of science, including sociology, art psychology, theater technology, etc. After all, everything that happens on stage is first and foremost addressed to the viewer. And from the extent to which the stage language of the theater is emotionally convincing in depicting events from real life, the significance of the performance played out before the eyes of the viewer is so great. Therefore, everything is important in the theatre: the actors' play, each mise-en-scene, the level of visualization of the space in which the exciting story unfolds, the light score of the performance, special effects, and much more. The interest and sympathy of the audience depends on their quality. Only this sincere audience interest in a theatrical performance can guarantee the viability of the theater in the future.

**Key words:** scenography, principles of visualization, multimedia technologies, creative industry, modeling of the light space of the stage, digital technologies, new model of management and organization of the release of a performance.

Вопросы значимости и роли новых digital технологий в развитии современного театрального искусства и сценографии напрямую связаны с проблемами влияния технологий на художественную образность спектакля, интеграции и взаимодействия театральной условности и виртуальной реальности, формирование нового типа визуализации пространства сцены, изменения характера диалога драматургии, режиссуры и зрительского восприятия.

Происходящие в современном театре существенные трансформации, напрямую зависят и связаны со сложностью внедрения в постановочный процесс технических и технологических достижений

нового времени. Что же касается казахского театра, то это, первую очередь проблемы необходимости кардинальных изменений в постановочной и производственной политике. Поскольку внедрение дорогостоящего инновационного технического сценоборудования связано с целым спектром вопросов касающиеся не только финансирования, но и эксплуатации, постоянного повышения технического и IT-квалификационного соответствия специалистов, обслуживающих и обеспечивающих новую технику. С другой стороны, есть и удачные примеры. Поднимая вопрос об инновациях в сценографическом решении спектаклей как существенном факторе для развития современного постановочного процесса в казахском театре, на ум невольно приходит резонансная постановка спектакля Д. Исабекова «Берте», осуществленная Туркестанским музыкально-драматическим театром. Применение технологий нового поколения в этом спектакле стало своего рода симбиозом совмещения реалистичных эффектов, видеопроекций, кинематографических приемов и виртуальной реальности, которые помогли зрителю погрузиться в разворачиваемые на сцене драматические события, проникнуться переживаниями и мыслями героев, поверить в искренность их чувств, по-новому переосмыслить известные исторические коллизии и факты. В этом смысле, в казахстанской театральной практике, Туркестанский дебютный спектакль на сегодняшний день является лидером по применению современных технологий в пространстве одного спектакля.

Реализация смелых планов стала возможной благодаря новой, неординарной модели управления и организации театрального производства, выбранная директором Туркестанского музыкально-драматического театра Айнура Копбасаровой, безусловно, оправдавшая творческие запросы постановщиков спектакля и всего коллектива театра, ожидания профессиональных зрителей и простых любителей театра. Художественный руководитель театра в своих многочисленных интервью отмечала, что основным приоритетом при выборе пьесы для дебютной постановки нового театрального коллектива - была высокая идея возрождения Туркестана в качестве духовной столицы всего Тюркского мира. «С одной стороны, Туркестан – это город с древней историей, занесенный в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, с другой – один из самых популярных и привлекательных для иностранцев туристических центров Казахстана. Новый статус города, идеи по его модернизации вдохновили наш коллектив на переосмысление ключевых задач нашего

театра – как экспериментального, адаптированного не только на местного зрителя, но и на зарубежных гостей. Такая миссия потребовала от нас не только пересмотра репертуарной политики, но и обновления и расширения технико-технологической структуры внутреннего пространства театра» [1, 149].

Методы изучения вопросов, поднимаемых в данной статье обусловлены приоритетностью нового взгляда на новую реальность в практике искусства визуализации художественного образа спектакля в казахском театре. Контекстуальные принципы, продиктованы динамикой современной казахстанской сценографии как диверсификационной системы, развивающейся в разнообразных связях с другими видами искусства и достижениями науки. Поэтому основной методологической исследовательской базой стали общенаучные методы исследования принципов работы над выпуском спектакля, а также эмпирические методы наблюдения и описания достижений в современном театральном процессе Казахстана, обобщения полученных результатов. Поскольку наука о театре и, в особенности, теория сценографии - достаточно специфическая область знания, то современные искусствоведческие и философско-культурологические концепции составили методологическую базу, позволившую анализировать не только конкретные детали исследуемого материала, но объективно интерпретировать отдельные факты и прийти к объективному суждению.

Методы исследования театрального синтеза потребовали привлечения знаний в различных областях науки, в том числе социологии, арт-психологии, театральной техники и пр. Ведь, все что происходит на сцене в первую и главную очередь обращено к зрителю. И от того насколько сценический язык театра эмоционально убедителен в изображении событий из реальной жизни, настолько велика и значимость разыгрываемого перед взором зрителя представления. Поэтому в театре важно все: и игра актеров, и каждая мизансцена, и уровень визуализации пространства, в котором разворачивается захватывающий сюжет, и световая партитура спектакля, и спецэффекты и многое др. От их качества зависит интерес и симпатии зрительской аудитории. Только этот искренний зрительский интерес к театральному представлению может стать залогом жизнеспособности театра в будущем.

Вопросы взаимодействия научно-технического прогресса, эстетические аспекты и проблемы цифровизации театрального процесса освещены в многочисленных работах таких зарубежных исследователей

как, Фишер-Лихте Э., Леман Х.-Т., Годер Д.Н., Иевлев А., Березкин В., Кайзер Г., Шеповалов В., Диксон С. и др. Ими рассматривались проблемы развития культуры в эпоху глобализации, вопросы синтеза, противостояния и взаимовлияния всего комплекса театрального искусства и digital инноваций.

Кроме научных философско-культурологических и искусствоведческих трудов аналитической базой послужили материалы периодической печати, спектакли, эскизы костюмов и декораций, которые хранятся в фондах Государственного музея изобразительного искусства им. Абылхана Кастеева, беседы с художниками, актерами и режиссерами театра.

Таким образом, положения, выдвигаемые в данной статье, раскрываются на принципах научной объективности, использования сравнительно-сопоставительного метода, дополненных аналитикой малоизвестных фактов практического процесса Туркестанского музыкально-драматического театра над выпуском спектакля «Бөрте» Дулата Исабекова, анализа технических чертежей, эскизов декораций, костюмов, декорационных конструкций и в целом трактовки сценографического решения постановки. Конечно же, поставленные перед молодым коллективом театра столь амбициозные цели - осуществление постановки класса «А», которая могла бы конкурировать на мировом уровне, потребовали определенной решимости и пересмотра многих составляющих, без которых, сегодня, современный спектакль не мыслим. Поэтому концептуальными приоритетами при выборе пьесы для постановки дебютного спектакля на Туркестанской земле - священной для каждого казаха, стали не только культурно-исторические координаты, воплощающие в себе национальную картину мира, но и философские, расширяющие не просто смысловые горизонты в прочтении собственной истории, но поднимающие значимые для всего человечества духовные пласты идейных универсалий.

Следующая проблема связана с тем, что, как и многие областные театры, Туркестанский театр, изначально был оснащен обычным стандартным техническим набором механического оборудования и машинерии сцены. Но осуществление амбициозных планов, поставленных перед коллективом - выпуск спектаклей класса «А», со столь скудной и морально устаревшей техникой - была не просто проблематична, но и просто невозможна. Сложность заключалась не только в острой нехватке времени (театр открыли в мае, а в октябре –

должная состояться премьера спектакля, которой планировали открыть первый театральный сезон), финансовых средств, специалистов, которые смогли бы за столь рекордный срок осуществить постановку и выпустить новый спектакль, с применением передовых технологий нового поколения. Решение столь глобальной проблемы директору театра виделось в привлечении опытных зарубежных специалистов. Поэтому Айнура Копбасарова обратилась с предложением к известному итальянскому режиссеру Давиду Ливермору. В качестве постановщика спектакля был приглашен директор Национального итальянского театра - Карло Шаккалуга, поставившего спектакли во многих странах мира, и сценографа Анну Эрис.

Забегая вперед, отмечу, что эта команда оправдала все ожидания руководства Туркестанского музыкально-драматического театра и возложенные на них задачи. Зарубежными партнерами была проделана огромнейшая работа по внедрению креативных технологий: от создания видео контента с помощью технологий LEDvision, видеомэппинга, световых технологий, создание трехмерной графики высокого разрешения и видео анимационных декораций, до адаптации спецтехники к сцене туркестанского театра, например, таких как эскалаторная лента, которую обычно используют в аэропортах и торговых домах. Особого внимания заслуживают и разработанные итальянскими художниками костюмы, и головные уборы персонажей, аксессуары, обувь, реквизит, бутафория разработанные и изготовленные с расчетом на крупный план. Такой прием, несомненно, помог и актерам для передачи особой атмосферы, так и для визуального восприятия зрителем всего сценического действия. Этот новый, по сути, прием для казахской театральной сцены – приблизил героев к зрителю, создал эффект присутствия в гуще драматических событий, на расстоянии вытянутой руки.

Отдельно надо отметить не только работоспособность, требовательность и высокий профессионализм итальянских постановщиков, но их открытость, доброжелательность, готовность щедро делиться своим опытом, у них не было секретов от казахских коллег по цеху. И более того, они успевали проводить обучающие мастер-классы не только для актеров, постановочной группе, но и для работников производственных цехов театра. Под руководством Карла Шаккалуга, итальянской группой сценографов была проделана огромная работа: от сбора и изучения исторического материала, анализа самой пьесы,

мультимедийных инноваций в сценографии, первоначального режиссерского замысла, технических разработок, вплоть до выпуска спектакля. Были разработаны и составлены подробные схемы декорационных конструкций, инженерных деталей. Составлена полная версия технической записи использования программных средств, при которых смена виртуальных декораций осуществлялась лишь одним нажатием кнопки. Причем, итальянские постановщики позаботились о возможности использовать эти новшества не только в одном спектакле «Берте», но и в будущих постановках туркестанского театра. Предусмотрели рентабельное применение LED-экранов и других технических устройств, с тем чтобы театр не понес слишком больших затрат.

Кроме того, проблемы визуализации драматургической идеи, режиссерского видения, кинематографических приемов показа героев крупным планом столкнулись с проблемой реального пространства и параметров сцены. Для решения перечисленных задач К.Шаккалуга применил уникальный прием использования огромных зеркал, которые монтировались «стык-в-стык» с LED-экранами и создавали в определенные моменты сценического действия - эффект необъятного пространства. Пространства Великой степи и Вечного Неба, на фоне которых разыгрываются драматические события истории казахского народа [1,152].

Этот сценографический прием помог выстроить отдельные, достаточно камерные эпизоды и возвысить их звучание до эпической масштабности. Без преувеличения можно утверждать, что в этом спектакле именно сценография поднимает жизненные события, отражаемые в спектакле, из уровня повествовательного на действенный уровень. Помогая зрителям подняться от простого сопереживания героям до глобального размышления над судьбами целых народов и человечества.

Без сомнения, обновление изобразительной парадигмы, расширение взглядов и художественных методов, вывело сценографию спектакля «Берте» на качественно новый уровень. Карло Шаккалуга подготовил для технических отделов театра презентацию, с подробной инструкцией работы в новой, для казахского театра, программе Watch Out, а также театральные технологии, которые могут быть использованы при изготовлении декорационных конструкций и элементов в других постановках. Разработал схему, обозначил ключевые сведения и

подробное описание в работе с инновационными программами по моделированию виртуального пространства спектакля.

В целом, этот удачный совместный проект казахского театра стал незабываемым событием и значимым опытом в творческой деятельности и итальянских коллег. И надо сказать, что итальянские специалисты предложили много новаций и современных технологий, которые туркестанский театр намерен использовать в своих следующих постановках.

Напомним, что театр в переводе с греческого языка означает «зрелище». Безусловно, театр – это зрелище. Зрелище, задачи которого, еще с античных времен остаются неизменными – это трансляция основополагающих ценностно-культурных духовных матриц общества [3,32]. И театр во все времена не упускал возможности подчеркнуть этот свой статус, который останется за ним и в будущем.

Современный мир, это по преимуществу, мир визуальной культуры. Проблематика современного театра, да и культуры в целом, видится в глобальном переходе в цифровой режим, за которым, порою, возникает опасность восприятия зрителем - искусства лишь как некоего технически изоцированного аттракциона. Проблемы визуальности, обновления и расширения своего изобразительного инструментария, театр на всех этапах своего развития, решал доступными для своей эпохи – передовыми инновационными средствами. Понятно, что такие новаторские прорывы не исчезнут из театральной практики и в будущем.

Теоретические размышления мыслителей XX века Вальтера Беньямина (Walter Benjamin), Ролана Барта (Roland Barthes), Жана Бодрийяра (Jean Baudrillard), Стива Диксона (Steve Dixon) и др. о перспективах цифрового перформанса находят свое подтверждение в активном привлечении цифрового арсенала в современную практику театра. Невероятные возможности new digital media применяются режиссерами и сценографами в театральных постановках для создания new reality, когда удаленные места, связанные между собой в реальном времени – создают на сцене т.н. новую виртуальную реальность [2, 39].

Сегодня инновационные мультимедийные технологии - это современный сценографический инструментарий, позволяющий театру говорить на визуальном языке современного зрителя. Вопрос о том, как на самом деле осваивается этот мощнейший арсенал театра в сегодняшних постановках казахского театра, во многом зависит не только от

осведомленности или мастерства профессионалов, но и желания, и степени продвинутости руководителей театра.

И вот здесь задача, современного казахского театра - стать привлекательным для нового поколения зрителей, которые выросли в этой новой культурной визуальной реальности. С другой стороны, надо сказать, что казахский театр всегда был открыт к инновациям и экспериментам. Так, например, еще в семидесятые годы прошлого столетия на сцене Казахского драматического театра им. М.О. Ауэзова в спектакле «Көктөбедегі кездесу» (Қ.Мухамеджанов и Ш.Айтматов, реж. А.Мамбетов) применялись и огромные (относительно технологических возможностей сценического оборудования казахского театра того времени), вращающиеся зеркала, во многих спектаклях активно применялись проекционные декорации, конвейерные ленты, полиэкраны и передовые, для того времени, типы освещения. Что же касается современной ситуации в казахском театре, то и здесь надо подчеркнуть, что сегодня сценография является активным, динамическим компонентом, равноправно участвующем в театральной постановке, в визуализации целостного художественного образа и основополагающих идей спектакля.

Другое дело, что мультимедийные технологии в Казахстане, в столь внушительном объеме как это было использовано в постановке «Берте», в основном применяются в концертных, театрализованных шоу и массовых представлениях. Надо признать, что собрать и применить digital возможности и спецэффекты в таком масштабе в пространстве одного спектакля, пожалуй, до сих пор не смог ни один театр республики. Поэтому, говоря о спектакле «Берте», конечно же надо отметить, что постановка поражает не только своей фантастической масштабностью и грандиозностью виртуальных технологий, разработанностью видео контента, удачными приемами визуализации, но и уровнем сценографического решения в целом, глубиной и выразительностью художественно-изобразительной интерпретации, помогающей осмыслению философии, заложенной в драматургии и режиссерской концепции всей постановки. По сути, этот международный проект под названием «Берте», стал первым в Казахстане уникальным опытом соединения смелых режиссерских замыслов, игры актеров, внедрения новых технологических возможностей для расширения изобразительного языка сценографии. Надеюсь, именно такие прорывные постановки будут

содействовать продвижению в республике креативной индустрии и в сфере театрального искусства и сценографии.

Феномен спектакля «Бёрте», его успех, во многом, безусловно, это личная заслуга руководителя Туркестанского театра - Айнур Сайлаубаевны Копбасаровой. Практика казахского театра последних лет сделала очевидными не только давно назревшие потребности в кардинальном изменении методов управления театром, но и в необходимости руководителей нового поколения (не только интеллектуальных, высокоэрудированных и талантливых), но умеющих чутко реагировать на вызовы нового времени, готовых ставить и решать грандиозные задачи в условиях современности. Именно за таким креативным управленческим подходом видится будущее казахстанского театра.

Спектакль получился динамичный, «живой». И это, самое главное. Ведь театр, в первую очередь должен волновать, а не только удивлять. И это самое главное, волновать зрителя. Все инновации и эксперименты должны помогать актерам, так чтобы они не остались в тени спецэффектов и технологических новшеств. Невозможно игнорировать произведённый этим спектаклем общественный резонанс, неподдельный интерес зрителей к дебютной постановке Туркестанского театра, смелость не только в применении современных технических средств, но и при отборе претендентов, организации работы постановочной группы театра. По сути, это был самый инновационный кастинг в истории современного казахского театра. Этой постановкой, молодой театр сумел показать, что возможности у коллектива не ограничены. Главный вывод, если правильно поставлена цель, даже самая дерзкая, то она вполне осуществима.

Руководством Туркестанского театра успешно внедрены новые формы работы над выпуском спектакля, в кратчайшие сроки были освоены новые технологии, разработан принципиально новый алгоритм работы постановочной части театра, применена неординарная модель управления производственными цехами театра, расширен технико-технологический спектр интеграции инновационных методов, примененных в пространстве одного спектакля.

Однако, в результате анализа актуальных проблем внедрения инноваций в казахском театре также были выявлены ряд объективных сдерживающих факторов, такие как морально устаревшее техническое оборудование и машинерия сцены и др. Особое внимание было уделено

вопросам рентабельности театрального производства, методам адаптации и эксплуатации специализированных технических устройств, выработке принципиально новой модели организации и управления процессами работы над выпуском современного спектакля.

В ходе исследования принципов организации работы над выпуском нового спектакля отмечено, что в казахском театре назрел принципиальный вопрос - внедрения всех достижений современной науки в области театральных технологий. Обновление постановочного процесса требует изменений и в алгоритмах управления современным театральным производством; своевременной адаптации и реагирования руководства театров на вызовы времени, быстрого отклика на технические достижения современности, применение новой принципиальной модели в интеграции художественного языка и цифровых технологий нового поколения и в сценографии.

### **Литература:**

1. Каржаубаева С., Копбасарова А. Инновационные стратегии Туркестанского музыкально-драматического. Международный научный рецензируемый журнал, Искусство Центральной Азии. т.6, №4, 2021. 148-158. DOI:10.47940/cajas.v6i4.510. <https://cajas.kz/journal/article/view/510/317>
2. Диксон Стив. Цифровой Перформанс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции. Издательство: The MIT Press, 2007. CYLAND MediaLab
3. Наурызбаева А.Б. Метафизика театра //сб.док. межд.науч.конф «Европейский театр в исламском мире: постсоветские трансформации в театральном искусстве стран Центральной Азии». Ташкент, 2003. – С. 28-34